ERLEBNIS UND GESTALTUNG DES SCHÖNEN IN DER DICHTUNG VON WORDSWORTH (1798—1808)

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER
PHILIPPS-UNIVERSITÄT ZU MARBURG

vorgelegt von

HELMUT VIEBROCK
aus Hameln.

MARBURG-LAHN 1937
BUCHDRUCKEREI HERMANN BAUER

Als Dissertation angenommen am 14. Juni 1937.
Berichterstatter: Professor Dr. Deutschbein.
Tag der mündlichen Prüfung: 16. Juni 1937.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät
Dekan: Professor Dr. phil. Dr.-Ing. Wachtsmuth.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinem Vater!

Dem Andenken meiner Mutter!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41556033_0074

Inhalt:

Seite

Vorwort: Stand der Wordsworth-Forschung 1
Einleitung: Methodisches 3
Hauptteil:
I. Das Schöne als Deutungs- und Bewertungskategorie 4
II. Wandel in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts 4
Hutcheson 4
Burke 5
Das Romaneske als Vorstufe der Romantik 5
Hartley 5
III. Abgrenzung 6
1. Das Schöne — das Erhabene 6
2. Abgrenzung und Wertung der Ausdrücke für das Schöne . . . 12
Das Häßliche 13
Sprachliche Formen der Ausdrücke für das Schöne 13
IV. Das Wesen des Schönen in der objektiven Wirklichkeit . . . 17
1. Das Schöne als Ganzheitserlebnis 17
2. Das Schöne in der Natur 18
a) Die Welt des Auges 18
Twilight 26
Einsamkeit 27
b) Die Welt des Ohrs 27
c) Mystisches Erleben 30
3. Das Schöne in der Tierwelt 32
4. Die Schönheit des Menschen 35
Wandel in Wordsworths Leben 35
Schönheit der Jugend: Unschuld, Natürlichkeit 36
Vision 37
Sense of Beauty 38
Schönheit des Alters: "virtue" 39
V. Das Wesen des Schönen in der subjektiven Wirklichkeit (= Bewußtsein) 41
1. Akzentverlagerung von der objektiven auf die subjektive Wirklichkeit 41
2. Love — Beauty 44
3. Beauty — Truth 47
4. Presence 47
5. Der Begriff Schönheit im philosophischen System Wordsworths 48
6. "Anti-Climax" 50

VI. Sprachlicher Ausdruck des Schönen 51
1. Imagination — Image 51
2. Fancy — Symbol — Beauty 52
3. "Two Consciousnesses" 55
4. Das Image als Wortkunstwerk 57
a) Wieweit ist die Sprache zur Formung des Image geeignet? . 57
b) Der Ausdruck des erlebten Schönen in der sprachlichen Gestaltung 60
(Vorbemerkung: Zeit — Zeitlichkeit) . . . . . .
c) Verhältnis des dargestellten Schönen zur Schönheit des sprachlichen Ausdrucks 63
5. Malerische Bewegtheit — Schönheit 63
Schluß: Wordsworths "Ästhetik" 66

Literaturverzeichnis.

Ausführliches Verzeichnis der Wordsworth-Literatur bis 1932 hat Clara Wicke: Die Transzendentalpoesie bei W. Wordsworth, Die Neueren Sprachen, Beiheft Nr. 30, gegeben.

Beatty, A.: William Wordsworth, His Doctrine and Art in their Historical Relations, Madison 1927 [2]

Bonar, James: Moral Sense, London 1930.

Bradley, A. C.: Oxford Lectures on Poetry, London 1934.

Burke, E.: On the Sublime and the Beautiful, Oxford 1796.

Campbell, O. J., and Mueschke, P.: Wordsworth's Aesthetic Development 1795 bis 1802, Univ. of Mich. Publ., Vol. X, 1933.

Ciesielski, E.: Vergleich und Metapher bei W. Wordsworth, Diss. Marburg 1931.

Coleridge, S. T.: Biographia Literaria, London 1905.

Cooper, Lane: A Concordance of the Poems of William Wordsworth, London 1911.

Croce, Benedetto: Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik, Übers. von Federn, K., Leipzig 1913.

Deutschbein, Max: Das Wesen des Romantischen, Cöthen 1921.

— — Neuenglische Stilistik, Leipzig 1932.

— — Romantisch und Romanesk, Britannica S. 218 ff., Leipzig 1929.

— — Nachschriften der Seminarsitzungen.

Galsworthy, J.: The Inn of Tranquillity, Tauchnitz, s. d.

Garrod, H. W.: Wordsworth, Lectures and Essays, Oxford 1927.

Gingerich, S. F.: Wordsworth, Tennyson, and Browning, Michigan 1911.

Gothein, Marie: W. Wordsworth, Halle 1893.

Harper, G. M.: William Wordsworth, His Life, Works, and Influence, 2 vols. London 1923.

Hegel: Ästhetik (Bäumler), München 1922.

Hensel, G.: Das Optische bei Wordsworth, Diss. Marburg 1930.

Huch, Ricarda: Romantik, 2 Bde., Leipzig 1922.

Hutcheson, Francis: An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and, Virtue; in two treatises, Glasgow 1772 (from the 4th edit. of 1738).

Huxley, Aldous: Do what you will (Essays), London 1931.

Kant: Kritik der Urteilskraft, Kröner (Taschenausgabe der drei Kritiken), Leipzig 1933.

Klemperer, V.: Romantik und französische Romantik, Idealistische Neuphilologie, Festschrift für Karl Vossler, Heidelberg 1922, S. 10—32.

Legouis, E.: La Jeunesse de Wordsworth, Paris 1896.

— — Wordsworth and Annette Vallon, London u. Toronto 1922.

Magnus, Laurie: Wordsworth and His Biographers, The Nineteenth Century and After, Vol. CXIII, 1933, S. 629—640.

Munk, E.: William Wordsworth. Ein Beitrag zur Erforschung seiner religiösen Entwicklung, Diss. Marburg 1927.

Oppell, Baron v.: The Reality of Beauty, The Hibbert Journal, vol. 28, 1929/30, S. 282—302.

— — The Standard of Beauty, The Hibbert Journal, vol. 30, 1931/32, S. 487—503.

Otto, R.: Das Heilige, München 1932, 21. u. 22. Aufl.

Patton, C. H.: The Rediscovery of Wordsworth, Boston (Mass.) 1935.

Pinder: Problem der Generation, Berlin 1928.

Platos Gastmahl (Hildebrandt), Leipzig 1934.

Pongs, Hermann: Das Bild in der Dichtung, Marburg 1927.
Schelling: System des transcendentalen Idealismus, Tübingen 1800.
Schiller: Vermischte Schriften (Tempel-Klassiker, Bd. 12), Leipzig s. d.
Schilling, E.: Deutsche Romantikerzeichnungen, Prestel-Verlag, Frankfurt/M. 1935.
Schulz, Fr.: Wordsworth als „malerischer" Landschaftszeichner in seinen Dichtungen, Diss. Marburg 1921.
Schürr, Fr.: Barock, Klassizismus und Rokoko, Leipzig 1928.
Shelley: Essays and Letters, The Walter Scott Publ. Co, Ltd., London s. d.
Sherwood, Margaret: The Dynamic Quality of Wordsworth, The Hibbert Journal, vol. 30, 1931/32, S. 144—161.
Sperry, W. L.: Wordsworth's Anti-Climax, Cambridge, Harvard Univ. Press 1935.
Utitz, E.: Geschichte der Ästhetik, Berlin 1932.
Vorländer, K.: Geschichte der Philosophie, Leipzig 1913.
Vordtriede, Fr.: Der Imagismus. Sein Wesen und seine Bedeutung, Diss. Freiburg 1935.
Walzel, O.: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Handbuch der Literaturwissenschaft.
— — Das Wortkunstwerk, Leipzig 1926
Winchester, C. T.: William Wordsworth, How to know him, Indianapolis 1916.
Wicke, Cl.: Die Transzendentalpoesie bei William Wordsworth, Diss. Marburg 1935.
Wölfflin, H.: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1923[6].
Wordsworth, Dorothy: Journals (Knight), London 1930.
— — Journal (Ed. A. Knight), London 1936.
Wordsworth, William: The Poetical Works (Knight), 8 vols., London 1896.
The Prose Works of W. W., (Grosart), 3 vols., London 1876.
Guide to the Lakes (de Sélincourt), London 1906.
The Poetical Works (Hutchinson), Oxford-Ed., London 1932.
Prelude (Ed. de Sélincourt) Oxford U. P. 1933.

Zitiert ist nach der Oxford-Ausgabe, und zwar unter Angabe der einzelnen Gruppen-Titel, wie sie von Wo. selbst angeordnet sind; nur bei den bekanntesten Gedichten ist der Einzeltitel gegeben.

Bei Zitaten aus der Literatur über das Thema ist nur der Verfasser und die Seitenzahl angegeben; bei mehreren Werken eines Verfassers ist dementsprechend der Titel des betreffenden Werkes gegeben.

Vorwort:

Stand der Wordsworth-Forschung.

Die umfangreiche Wordsworth-Forschung, die sich seit dem Tode des Dichters bis in die Gegenwart unablässig um Erfassung und Deutung seines Werkes müht, ist ein Musterbeispiel für die Entwicklung der Literaturforschung des 19. und 20. Jahrhunderts überhaupt. So erscheint die Gestalt Wordsworths bald in "positivistischer" Genauigkeit, bald im interessanten Licht der "impressionistischen" Darstellung, um schließlich sogar schutzlos der Psychoanalyse preisgegeben zu werden.

Im ganzen kann man drei Hauptepochen unterscheiden:

1. Wordsworth, der am Anfange seines Schaffens sich im Kampf mit der Überlieferung befand, mußte sich die Grundlage seiner Würdigung durch die Kritik erst selbst schaffen. Er tat das durch "Notes", "Prefaces", "Essays". Bei seinem Tode jedoch war er bereits "Konvention"; um ihn scharte sich ein großer Jüngerkreis, 1880 bildete sich die "Wordsworth-Society". Die Biographen dieser Zeit stehen auf der Seite des Dichters. Sie sehen ihn durch die Brille des Viktorianismus.[1] Matthew Arnolds "Essay" (1888) entrückt ihn vollends in ehrfurchtgebietende, legendenhafte Ferne und damit aus dem Für und Wider der Lebensnähe. 1886 löst sich die Wordsworth-Society auf, um ihren Meister vor einem "living death" zu bewahren. Sie hatte alle Fragmente gesammelt. 1889 gab Knight das Werk Wordsworths mit mehr "industry than interpretative skill"[2] heraus. Damit endet der erste Abschnitt, "made by Victorian biographers of an eighteenth-century poet, and the second arose partly out of the reaction from them".[3]

2. Dieser Umschwung ist gekennzeichnet durch Legouis' "La Jeunesse de Wordsworth" (1896), von Leslie Stephen ins Englische übersetzt (1897), der die Neuartigkeit der Methode betont. Endgültig aber endet die Wordsworth-Vergötterung, als Harper 1910 "Annette Vallon" entdeckt.[4] Statt des "Daddy Wordsworth" des vergangenen Jahrhunderts haben wir jetzt den "Byronic Words-

1) Magnus, S. 631: "... surviving till 1850 it was his misfortune to fall into the hands of decorous Victorian biographers."

2) ebenda, S. 630.

3) ebenda, S. 631.

4) Magnus kennzeichnet drastisch den Umschwung: "His (Wo.s) first épopée made him too old, like Charlemagne entangled in his beard; his second has made him too young, the perpetual father of a natural daughter." (S. 632).

worth".[5] Bei Harper, dessen großes Werk "W. W., His Life, Works, and Influence" 1916 erscheint, steht die Beziehungsetzung Umwelt — Dichter stark im Vordergrund. Beatty untersucht rein verstandesmäßig die Abhängigkeit Wordsworths von Hartley. Garrod versucht einen Ausgleich zu schaffen. Diese zweite Epoche nimmt ein unrühmliches Ende durch die auf psychoanalytischer Grundlage fußenden Untersuchungen von Read: "Wordsworth" (1930) und Fausset: "The Lost Leader" (1933), der in Wordsworth einen schuldbeladenen Heuchler sieht.

3. Sperry: "Wordsworth's Anti-Climax" lehnt diese Entstellung ab. Ebenso hofft Magnus: "Wordsworth's definite biographer, reinvigorated and refreshed, will go back from these morbid and haunted pages to the clear and tranquil life of the supreme poet from whom J. St. Mill 'seemed to learn what could be the perennial sources of happiness, when all the greater evils of life shall have been removed'."[6] So erkennt die jüngste englische Forschung die tiefe und klare Wirkung Wordsworths, ohne indessen seine Grenzen zu übersehen.[7]

In Deutschland hat sich neben Fehr und Brandl die Marburger Anglistik um das Wesen der Dichtkunst Wordsworths und deren Beziehungen und Stellung innerhalb der englischen Romantik bemüht. Die Grundlage dieser Untersuchungen bildet Deutschbeins "Wesen des Romantischen", das durch Herausstellung der wesentlichen Triebkräfte und Grundanschauungen der englischen "Romantik" im Vergleich mit der deutschen eine systematische und klärende wissenschaftliche Bearbeitung dieses vielgestaltigen Komplexes erst erschlossen hat. Unter Berufung auf Deutschbein hat Hensel[8] die eidetische Anlage auf Grund der Jaenschschen Typologie erwiesen und damit wertvolles Material für die Erfassung der dichterischen Einbildungskraft (Imagination) erbracht, während Clara Wicke das Werk des Dichters als Transzendentalpoesie kennzeichnet.[9]

---

5) Garrod, z. Sperry, S. 13.
6) Magnus, S. 639 f.
7) Die 'Rediscovery' Wo.'s (vgl. Patton) wird besonders von Amerika stark gefördert.
8) Hensel, Das Optische bei Wordsworth.
9) Wicke, Clara, Die Transzendentalpoesie bei W. W., weitere bibliographische Angaben ebenda.

Einleitung:

Methodisches.

Das Werk Wordsworths ist von vielen Gesichtspunkten aus beleuchtet worden.[10] Es geschah oft durch Herantragen fremder wissenschaftlicher Methoden oder durch "wechselseitige Erhellung" unter Zuhilfenahme kunstgeschichtlicher Kategorien, um so aus Verschmelzung zweier gegebener Erkenntnisse zu einer neuen, höheren Erkenntnis durchzustoßen.

Wenn nun in der vorliegenden Arbeit das "Schöne" in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt wird, so geschieht das nicht, um in Wordsworths Werk eine begrifflich gegliederte Ästhetik "aufzudecken", noch soll es in seiner Endgültigkeit Anlaß zur Aufrollung des Formproblems geben. Es soll vielmehr das innere Wesen der dichterischen Einbildungskraft und ihr Einfluß auf Erlebnis und Gestaltung des "Schönen", gebunden, aber nicht gefesselt an die Dichterpersönlichkeit, im dichterischen Wort selbst erkannt werden. Das Vorgehen ist nicht willkürlich; es ist durch die Art der Dichtung Wordsworths selbst gefordert. So wichtig und nützlich an sich das Erforschen historischer Zusammenhänge ist, so führt doch seine rücksichtslose Anwendung[11] zur Verkennung der eigenen Schöpferkraft des Dichters.

Die Aufgabe ist es, dem lebendigen dichterischen Schaffen dadurch näher zu kommen, daß nicht die Außenseite des Gebäudes seiner Dichtung einer kunstgeschichtlichen Betrachtung unterzogen wird, sondern daß in Angleichung an den lebendig wirkenden Schöpfergeist ("Spirit") die Wesensgrundlage erfaßt wird, auf der sich die Dichtung aufbaut, die wir mit Deutschbein als die eigentlich "romantische" bezeichnen.

Die Frage heißt also genauer: wie offenbart sich im dichterischen Wort das Schöne; wie erlebt der Dichter es und wie drückt er es aus. Es wird demnach das Schöne einmal in der objektiven Wirksamkeit, dann im subjektiven Bewußtwerden darzustellen sein. Der einzuschlagende Weg ist demnach zunächst ein "induktiver": er führt von der vielfältigen Erscheinungsform an der Oberfläche hinein zum gemeinsamen Kraftquell, der dichterischen Schöpferseele, soweit eine begriffliche Erfassung hier möglich ist. Von der gewonnenen Erkenntnis führt der Weg dann "deduktiv" nach außen; diesmal aber nicht den einzelnen auseinanderstrebenden Erscheinungsformen nachgehend, sondern das gemeinsame Wesen, den Seinszusammenhang ("Principle of Life") in seinem sprachlichen Ausdruck suchend.

---

10) Munk, E.: W. W., Beitrag zur Erforschung seiner religiösen Entwicklung; Schulz, Fr.: W. als "malerischer" Landschaftszeichner in seinen Dichtungen; Schumacher, E.: Einheit und Totalität bei W. W., Diss. Marburg 1930.

11) Wie bei Beatty; vgl. hierüber Campbell u. M., S. 19.

Hauptteil:

I. Das Schöne als Deutungs- und Bewertungskategorie.

Für das "Schöne" als Deutungs- und Bewertungskategorie gilt, was R. Otto[12] sagt: es ist eine Kategorie, die nicht aus anderem entspringt, die komplex ist, und als solche ein völlig artbesonderes Moment in sich hat, das sich dem Rationalen . . . entzieht und das ein ἀρρητόν, ein ineffabile ist, sofern es begrifflicher Erfassung völlig unzugänglich ist, (wie es auf . . anderem Gebiete das "Heilige" auch ist — können wir von unserm Standpunkt jetzt, den Vergleich Ottos umkehrend, sagen.)

II. Wandel in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts.

Der geistesgeschichtliche Hintergrund von Wordsworths Wirken wird durch den grundlegenden Wandel in der Auffassung von der Vollkommenheit gekennzeichnet. Es vollzieht sich eine Verlagerung des Akzents vom Objekt auf das Subjekt, von der Betrachtung des Gegenstandes auf die Betrachtung der Seele. Das Übergangsstadium in diesem Hinüberwechseln ist die Schlüsselstellung, die den Sinnen eingeräumt wird (Berkeley: esse = percipi). So konnte sich gerade auf dem Boden des englischen Empirismus, bei Home und der englisch-schottischen Ästhetik, die Wendung zum Subjekt vollziehen, die Kant erkenntniskritisch vollzieht. Wo es sich deshalb um Begriffserklärungen handelt, werden wir in erster Linie Kant heranziehen. Während die Systematik der deutschen idealistischen Philosophie einerseits den philosophischen Gehalt genauer erkennen läßt, ist andererseits ein Rückblick auf die englische Ästhetik des 18. Jahrhunderts nützlich.[13]

Hutcheson.

Schon Hutcheson, für den das Schöne mit dem Wahren und Guten in einer ästhetischen Weltanschauung zusammenfällt, trennt auf Grund der sinnlichen Erfahrung: "Beauty, in corporeal forms, is either original or comparative; or, if any like the terms better, absolute or relative: only let it be observed, that by absolute or original beauty, is not understood any quality supposed to be in the object . . .: for beauty, like other names of sensible ideas, properly denotes the perception of some mind."[14]

12) Otto, R., Das Heilige, S. 5.
13) Vgl. Utitz, Gesch. der Ästhetik, S. 30 ff.
14) Hutcheson, Inquiry, S. 13.

Während das Hauptaugenmerk noch auf die Erscheinung selbst in ihrer Mannigfaltigkeit gelenkt bleibt — die Trennung "comparative" und "original" "beauty" kehrt bei Hegel als das Kunstschöne und das Naturschöne wieder — wird doch die Bedeutung des "mind" bereits geahnt. Aber selbst noch bei Kant widersetzt sich die eigenartige Trennung von freier und "adhärierender" Schönheit einer ganzheitlichen Betrachtung.[15]

Dieser Dualismus kennzeichnet den Anfang der Ästhetik als selbständiger Wissenschaft.

Burke.

Es ist bedeutsam, daß Burke statt des üblichen Begriffs "beauty" die Kategorie "the beautiful" dem "sublime" gegenüberstellt und damit auf die Klarheit und Begrenzung der "clear idea" (die für ihn eine "little idea" ist[16]) des Eigenschaftsabstraktums zugunsten eines Irrationalen, ausgedrückt durch ein substantiviertes Adjektiv[17], verzichtet.

Das Romaneske als Vorstufe der Romantik.

Mit Burke vollzieht sich die Abkehr vom Klassizismus und die Hinwendung zu einer stark gefühlsmäßig orientierten Lebensanschauung, die gleichzeitig Resultat und Reaktion des subjektiven Idealismus ist: "In reality a great clearness helps but little towards affecting the passions, as it is in some sort an enemy to all enthusiasms whatsoever".[18] Doch wird die "obscurity" nicht um ihrer selbst willen, sondern um den "enthusiasm" zu seinem Recht zu verhelfen, gefordert.

Mit dieser Sprengung der als eng empfundenen Grenzen einer von der ratio umspannten Welt bricht in die Gefühlswelt des Menschen mit allen Schauern des Unheimlichen ("uncouth") das Erhabene herein. Wir nennen diese Epoche nach der ihr zugrunde liegenden Lebensform "romanesk"[19]; sie findet im Ende des 18. Jahrhunderts in England ihren Niederschlag, und selbst noch der jugendliche Wordsworth ist durch sie gekennzeichnet. Das Romaneske bestimmt sich als eine durch scharfen Dualismus gekennzeichnete, "jugendliche" Entwicklungsstufe.[20]

Hartley.

Während unsere Arbeit den romantischen Charakter der Dichtung Wordsworths zum Gegenstand der Betrachtung hat und den Weg zum Ausgangspunkt über (Shaftesbury-)Hutcheson-Burke sucht,

15) Über den Gegensatz von Kant und Schiller in dieser Frage vgl. Utitz, S. 44.
16) Burke, On the Sublime and the Beautiful, Part. II, Sect. 4.
17) Vgl. Deutschbein, Stilistik, § 65.
18) Burke, ebenda.
19) Vgl. Deutschbein, Romantisch-Romanesk.
20) Das Leben Wordsworths zeigt diese Analogie am besten.

hat Hensel, um den "vielleicht am meisten psychologisch interessierten Dichter seiner Zeit"[21] zu betrachten, einen andern Weg einschlagen müssen, den über die Assoziationspsychologie Hartleys. Beatty hat nachzuweisen versucht, daß Wordsworth bei den Sensualisten in die Schule gegangen ist; "das Letzte ist damit nicht gesagt — warum er es tat .... Er hätte Hartleys System nicht übernommen, wäre vor allem nicht bei ihm geblieben, wenn es nicht seiner eignen Erlebniswelt entsprochen hätte, seiner Natur entgegengekommen wäre; das aber ist entscheidend, wo es sich um die Wesenserkenntnis eines Dichters handelt".[22] Es genügt nicht, eine Abhängigkeit nach Begriffen festzustellen; die Begriffe selbst müssen auf ihre wesentliche Neuprägung und Sinngebung durch den Dichter untersucht werden.

Es zeigt dies Beispiel, daß mechanische Betrachtung an der Kernfrage, der Frage nach der Imagination des Dichters, vorbeigeht. Der Wesenskern der dichterischen Persönlichkeit, sein "spirit", bildet nach außen hin, in seinem Werk, alle Erscheinungsformen so durch, daß der Schlüssel zur Frage der Sinnzusammenhang in Wort- und Satzgefüge, nicht die isolierte Betrachtungsweise der dichterischen "Terminologie" im einzelnen ist.

Wir fassen für unsere Arbeit die Hauptschaffenszeit Wordsworths, die "Golden Decade"[23], 1798—1808, ins Auge.[24]

III. Abgrenzung:

1. Das Schöne — Das Erhabene.

Pinder[24] führt uns die doppelte Schwierigkeit der Kunstkritik vor Augen, die sich einmal mit dem Querschnitt durch die Geschichte — Erfassen verschiedener Geister also an demselben Zeitpunkt —, andrerseits mit dem Längsschnitt — also der Betrachtung der Entwicklung innerhalb der einzelnen Lebensalter — befaßt. Bei Wordsworth, dessen Leben sich über 80 Jahre und damit über verschiedene Zeitströmungen und Stilepochen erstreckt, fällt dies besonders schwer ins Gewicht. Als er im Jahre 1791/92 in den "Descriptive Sketches" schreibt:

21) Hensel, S. 97; H. setzt sich mit Beatty unter Berufung auf Ryce, Munk, Harper, Garstang, Fehr auseinander. Die Tatsache, daß Wordsworths "system" sich eng an Hartley anlehnt, hat neuerdings Sperry, W.'s Anti-Climax wieder erwiesen: S. 131: ". . . we might describe Hartley, Alison, and Wordsworth as three psychologists with a single system." Aber Sp. mißt dieser Tatsache eine zweitrangige Bedeutung bei; das Wesentliche ist damit nicht getroffen: S. 21: "As for W.'s systems, there is not one of them . . which may not be had better in the prose original from which he took it."

22) Hensel, S. 99f.

23) Sperry, S. 29: "The present critical fashion shortens this period by about two years and brings it to an end with the Ode: Intim. of Immort. (1806)".

24) Pinder, Problem der Generation.

"A single chasm, a gulf of gloomy blue"[25], gehört er noch zu dem einheitlichen späten 18. Jahrhundert. In dieser Zeit, wo die Alpen entdeckt werden[26], wo die in der Aufklärung errichteten Dämme zerreißen und das Mächtige, Große, Irrationale den Menschen sich wieder als Kreatur fühlen läßt gegenüber der übermächtigen Natur, entsteht ein stark gespannter Dualismus, eine Trennung von Natur und ich, bei der es keine Übergänge gibt.[27]

"A mode of terror, or of pain, is always the cause of the sublime."[28] "Terror" aber ist jenes gespannte und plötzliche Gewahrwerden des Numinosen. Zugrunde liegt ein unausgeglichenes Verhältnis der "sensitiveness" oder "susceptibility", eine starke Empfindlichkeit sinnlichen Reizen gegenüber einerseits, und der "capacity" oder "comprehensive faculty", der Fassungskraft, Fähigkeit zu erfassen und zu verarbeiten, andrerseits.

Auf der einen Seite steht also die "creative sensitiveness".[28] So steht der Dichter in seiner Jugend der Natur gegenüber:

"In Nature's presence stood, as now I stand,
A sensitive being, a creative soul." (Prel. XII, 206 ff.)

Er fühlt in ihr das Erhabene, das sich bis zum "Tremendum" steigern kann:

"Add that whate'er of Terror or of Love
Or Beauty, Nature's daily face put on
From transitory passion, unto this
I was as sensitive as waters are . . ." (Prel. III, 133 ff.)

"Fair seed-time had my soul, and I grew up
Fostered alike by beauty and by fear:" (Prel. I, 301 ff.)

Das Romaneske zeigt sich in den Äußerungen Burkes als Diskrepanz von großer "susceptibility" und begrenzter "comprehensive faculty". Es ist nicht verwunderlich, wenn wir in Wordsworths Jugendwerken dieselbe Haltung wiederfinden, da das innere Gleichgewicht fehlt. Daher die häufigen Ausdrücke des Schreckens: "And more in terror of the elements" (Bord. 2178), "sound so terrible" (Bord. 888), "shriek so terrible" (Bord. 2104), "Cold stony horror" (Guilt 184); so daß der Dichter rückblickend von jener Zeit sagen kann:

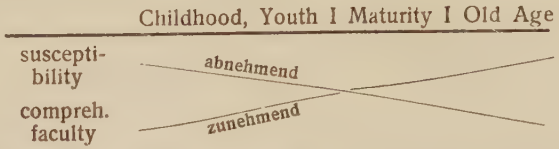
"Still (to the very going-out of youth)
I too exclusively esteemed that love,
And sought that beauty, which, as Milton sings,
Hath terror in it." (Prel. XIV, 243 ff.)

Wo die Seelenkraft noch unerprobt und jung ist, da muß bei großer Empfänglichkeit für die sinnliche Welt — wie eben bei dem jungen

25) Descr. Sk., 413.
26) Goldsmith, Gray, Wordsworth u. a.
27) Entsprechend im menschlichen Leben die frühe Entwicklungsphase, die Jaensch als Blütezeit des Sinnesseelenlebens bezeichnet gegenüber dem Gefühlsleben im Jünglingsalter (vgl. Hensel, S. 100).
28) Burke, S. 147.

Wordsworth — sich in das Erlebnis des Erhabenen das Gefühl des "terror" und "horror" einmischen.[29]

Man könnte daher für Wo.s Entwicklung folgendes Schema aufstellen:



Aber mit dem Wachsen der eigenen Kräfte, mit dem "Growth of the Mind" ordnen sich die Sinne unter:

"The mind is lord and master — outward sense
The obedient servant of her will." (Prel. XII, 221ff.)

Und Hand in Hand hiermit geht das Erwachen der dichterischen Imagination:

". . . that first poetic faculty
Of plain Imagination and severe . . ." (Prel. VIII, 365 f.)

Bezeichnenderweise scheint sie sich zunächst als Fancy auszuwirken:

". . . there came
Among the simple shapes of human life
A wilfulness of fancy and conceit:
And Nature and her objects beautified
These fictions, as in some sort, in their turn,
They burnished her." (Prel. VIII, 371ff.)

So tritt ein Ausgleich bei Wo. ein. Die äußere Reife, Erfahrung führt zur innern. Besonders verdankt Wo. diese seiner "gift of observation".[30] Zeitlich ist diese Stufe der Abschluß jener "crucial period", der Revolutionsenttäuschung, die Hinwendung zur "meanest flower". Es ist die Zeit des Alfoxden-Aufenthalts.[31] Die übermächtig große Einheit der Natur wird aufgeteilt, und ihre kleinsten Schöpfungen werden als Ausdruck des Unendlichen angesehen.

Das hat aber zur Folge, daß das Erhabene, bzw. das "Tremendum" des Erhabenen[32], zurücktritt und die Schönheit der erschauten Sinnenwelt in ihrer Vielfältigkeit in den Vordergrund tritt; denn Wo. sagt selber über das Verhältnis des "sublime" zum "beautiful": "Sublimity is the result of Nature's first great dealings

29) Vgl. Schiller, Vom Erhabenen (Zur weiteren Ausführung einiger Kantischen Ideen): "Ein Objekt . . ., dessen Existenz den Bedingungen der unsrigen widerstreitet, ist, wenn wir uns ihm an Macht nicht gewachsen fühlen, ein Gegenstand der Furcht: furchtbar. . . Aber es ist nur furchtbar für uns als Sinnenwesen" (im Gegensatz zu Vernunftwesen). Daher unterscheidet Sch. das Praktischerhabene vom Theoretischerhabenen. "Das Theoretischerhabene widerspricht dem Vorstellungstrieb, das Praktischerhabene dem Erhaltungstrieb." (Verm. Schriften, S. 402 ff.)

30) Harper I, S. 374.

31) 1798.

32) Schiller: das Praktischerhabene.

with the superficies of the earth; but the general tendency of her subsequent operations is towards the production of beauty; — by a multiplicity of symmetrical parts uniting in a consistent whole". (Guide to the Lakes, S. 35).

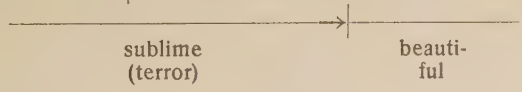
Zunächst zeigen diese Worte, wie stark von Wo. die lebendige Wirksamkeit der Natur, ein inneres Prinzip der dynamischen Evolution, empfunden wird.[33] Das Schöne ist aus dem Erhabenen geboren. Es ist Weiterformung und — das klingt in den Zeilen an — Weiterteilung des Erhabenen. Das Schöne wird also von Wo. nicht als statische Gegebenheit hingenommen, sondern es wird als Gewordenes, Werdendes, aus der Unendlichkeit Kommendes empfunden. Mit andern Worten: das Schöne ist nicht Anreiz zu nur-ästhetischen Gefühlen; es ist ebenso der Gegenstand religiöser Andacht und Ehrfurcht ("awe"). Tiefe Freude ("delight") ("joy") ist mit frommer Scheu gepaart beim Anblick des Schönen:

> ". . . we stood and gazed
> Gathered together, all in still delight,
> Not without awe." (Exc. IX, 455 ff.)

Wir stehen jetzt bei der Betrachtung des Romantikers Wordsworth. Das Erhabene wird jetzt gefühlt als "Fascinosum"; es erscheint als "awe". Es steht nicht mehr außerhalb jeglicher "comprehensive faculty", es verschmilzt sogar oft mit dem Schönen. Dieses wiederum läßt die enge Verknüpfung mit dem Erhabenen erkennen und weist wie dieses in die Unendlichkeit. Für den alternden Wo. schließen sich die Kategorien "sublime" und "beautiful" immer mehr zu in sich ruhenden Begriffen zusammen. Hinzu tritt in diesem Lebensabschnitt "pretty".

Es ergibt sich demnach folgendes Bild:

1. Stufe: Childhood + Youth



2. Stufe: Maturity

3. Stufe: Old Age

1. Stufe: romanesk; 2. Stufe: romantisch; 3. Stufe: fast klassisch.

Werfen wir zum Vergleich einen Blick auf die deutsche idealistische Philosophie, so wird die Eigentümlichkeit Wo.s noch klarer:

Kant spricht den Dingen Erhabenheit ab. Er legt sie in das Gemüt des Menschen: "Alles, was dieses Gefühl (das Erhabene)

33) Vgl. S. 92: Action!

in uns erregt, wozu die Macht der Natur gehört, welche unsere Kräfte auffordert, heißt alsdann (obzwar uneigentlich) erhaben; und nur unter der Voraussetzung dieser Idee in uns und in Bezug auf sie sind wir fähig, zur Idee der Erhabenheit desjenigen Wesens zu gelangen, welches nicht bloß durch seine Macht, die es in der Natur beweist, innige Achtung in uns wirkt, sondern noch mehr durch das Vermögen, welches in uns gelegt ist, jene ohne Furcht zu beurteilen und unsere Bestimmung als über dieselbe erhaben zu denken." [34] Weniger scharf ist dieser Unterschied bei Schelling gefaßt, dessen Auffassung der von Deutschbein [35] für die Romantik gekennzeichneten Subjekt-Objekt-Beziehung entspricht: "So ist . . der Gegensatz zwischen Schönheit und Erhabenheit ein solcher, der nur in Ansehung des Objekts, nicht aber in Ansehung des Subjekts der Anschauung stattfindet, indem der Unterschied des schönen und erhabenen Kunstwerks (!) nur darauf beruht, daß, wo Schönheit ist, der unendliche Widerspruch im Objekt selbst aufgehoben ist, anstatt daß, wo Erhabenheit ist, der Widerspruch nicht im Objekt selbst vereinigt, sondern nur bis zu einer Höhe gesteigert ist, bei welchem er in der Anschauung unwillkürlich sich aufhebt." [36] Deutlich hebt sich hier bei Schelling der Wille zur Synthese heraus. Er fährt fort:

"Es läßt sich auch sehr leicht zeigen, daß die Erhabenheit auf demselben Widerspruch beruht, auf welchem auch die Schönheit beruht, indem immer, wenn ein Objekt erhaben genannt wird, durch die bewußtlose Tätigkeit (entspricht "susceptibility") eine Größe aufgenommen wird, welche in die bewußte ("comprehensive faculty") aufzunehmen unmöglich ist, wodurch denn das Ich mit sich selbst in einen Streit versetzt wird, welcher nur in einer ästhetischen Anschauung enden kann." [37]

Bei Kant wie bei Schelling ist dem Objekt das Subjekt gegenübergestellt; bei Kant ist das Bewußtsein die Grundlage der Erkenntnis: "Also ist die Erhabenheit in keinem Dinge der Natur, sondern nur in unserm Gemüte enthalten".[38] Im Mittelpunkt der Welt des Geistes steht — wie seit Kopernikus im Mittelpunkt der Welt der Sonne — das Bewußtsein. Schelling baut auf dieser Grundlage sein System der Synthesen auf. In der modernen Ästhetik geht Benedetto Croce als Hegelschüler noch einen Schritt weiter, indem er lehrt, "das Schöne liegt nicht in den Dingen, ist überhaupt keine physische Erscheinung, sondern es gehört der Tätigkeit des Menschen, seiner geistigen Energie an." [39] Dieser

34) Kant, KU, Vom Schönen und Erhabenen, S. 275.
35) W. d. R., S. 93.
36) Schelling, S. 465.
37) ebenda.
38) Kant, ebenda, S. 275.
39) Croce, Ästhetik, S. 93.

formalen Gestaltsästhetik gegenüber, die in England mit Oppell das Schöne als Ganzheitserlebnis erklärt.

Wir haben diese Bemerkungen vorausgeschickt, um Vergleichspunkte für die Betrachtung Wordsworths zu erhalten. Die gegensätzliche Haltung von Croce und v. Oppell in der Grundfrage der Ästhetik, der Frage nach dem Schönen, soll das begriffliche Werkzeug im Folgenden abgeben. Es wird sich zeigen, daß Wo. nicht nur diese Gedankengänge in seiner Weise vollzieht, sondern daß seine Überzeugung dem heutigen Stand der Forschung, die das Problem des Schönen im Zusammenhang des Ganzheitserlebens aufwirft, entspricht.

Wo. betont in der Einleitung zur "Excursion":

> ". . . . the Mind of Man —
> My haunt, and the main region of my song." (Exc. Pref., 40 f.)

Für Wo. scheint demnach der "mind" des Menschen ("Bewußtsein" ist nicht so umfassend) der Hauptgegenstand seiner Betrachtungen zu sein. Die Ähnlichkeit mit Kant liegt greifbar nahe: "Philosopher (Kant) and Poet (Wo.) alike turned from finding God in outer fact or in written dogma to find in living human consciousness a witness to the divine, the one giving reasoned theory, built up point by point through strict logic, the other finding truth by swift intuition, trying it out upon the pulses."[40] Die Frage beschäftigte Wo. selbst brennend; das beweisen seine Bemühungen um feinste Schattierungen der Begriffe.[41]

Doch ist der "mind" wirklich d e r Hauptgegenstand?

Das Erhabene wie das Schöne war für Kant im Gemüt gegeben; erst so konnte es nachträglich am realen Objekt aufgedeckt werden. Das Erhabene trieb also das Gemüt in eine Art von Verteidigungsstellung, da es "unsere Kräfte auffordert".

In der Abstrahierung von Raum- und Zeitanschauungen ist für Kant das Primäre das Bewußtsein, das Sekundäre die Wirklichkeit.

Wo.s anschauliches Denken kann aber von Raum- und Zeitanschauungen nicht abstrahieren, jedenfalls nicht grundsätzlich und allgemein. Damit ist schon eine Erkenntnis seines Wesens gewonnen: es ist selbst eine Synthese von zwei Elementen.

1. Das Bewußtsein ist ein Hauptpol in seinem Weltbild, weil es verstandesmäßig das Primäre ist.

2. Die (objektive) Wirklichkeit ist ebenfalls ein Hauptpol, weil sie erfahrungs- und gefühlsmäßig das Primäre ist (vgl. Ode "Intimations of Immortality"!). Die Hauptschaffenszeit Wo.s ist

---

40) Sherwood, S. 160.

41) Wo. prägt: "undersoul", "underpowers", "underconsciousness", vgl. Hensel, S. 98.

durch eine Synthese beider Gegensätze gekennzeichnet[42]; aber das Verhältnis ist ständig schwebend und im Wandel begriffen, der sich im Übergehen der Bedeutung von der objektiven Wirklichkeit zum Bewußtsein ausdrückt.

Das "romantische" Weltbild im Sinne Deutschbeins ist nun jener Zeitpunkt, wo dem "individual Mind" der "universal Mind" entspricht:

> "How exquisitely the individual Mind
> . . . . . to the external World
> Is fitted: — and how exquisitely, too —
> Theme this but little heard of among men —
> The external World is fitted to the Mind;" (Exc. Pref. 63 ff.)

Es darf also trotz aller Beteuerungen Wo.s, der "mind of man" sei das Hauptthema seines Werkes, nicht übersehen werden, daß gefühlsmäßig die Natur seine Lehrmeisterin war und daß er den Menschen immer durch die Natur, d. h. in seiner einfachen und organischen Verbundenheit mit ihr sah:

> ". . . . . first I looked
> At man through objects that were great or fair;
> First communed with him by their help. And thus
> Was founded a sure safeguard and defence
> Against the weight of meanness, selfish cares," (Prel. VIII, 314 ff.)

So stellt sich sein ganzes "Denken" auf diese Richtung Object-Subject ein. Allerdings bedeutet jedes nachdenkliche Zurückschauen einen Akt des Bewußterwerdens. Das zeigen die späteren "Verbesserungen", die Wo. an seinen Gedichten vornahm.

Diese Tatsache ist schon öfter erwähnt worden[43]; hier kam es aber auf die Aufzeichnung des notwendigen Zusammenhanges zwischen dem W e s e n Wo.s und dem dadurch bedingten W a n d e l seiner Anschauung. Im Folgenden wird nun diese Erkenntnis auf das engere Gebiet des Schönen anzuwenden sein.

2. Abgrenzung und Wertung der Ausdrücke für das Schöne.

Für die von jetzt an zu betrachtende Zeit der "Golden Decade" ist das Erhabene in den Bereich des Schönen hereingezogen; allerdings liegt es am Rande und verbindet so gewissermaßen das Schöne mit dem Unendlichen. War für die romaneske Zeit das Erhabene jenseits alles Faßlichen, so kann es jetzt in Augenblicken mystischer Verschmelzung in das Subjekt übergehen, und in dieser Entrückung und durch sie wird selbst das Erhabene faßlich:

> ". . . . . and there his spirit shaped
> Her prospects, nor did he believe, — he s a w.
> What wonder if his being thus became
> Sublime and comprehensive!" (Exc. I, 231 ff.)

42) Deutschbein, W. d. R., S. 28, bezeichnet die Innenwelt ("inward eye") als das Schöpferische bei Wo., denn tatsächlich ist ja auch der "universal Mind" ein Geschöpf des Dichters.

43) Ciesielski, S. 90: "Ging bei ihm (Wo.) der Weg von außen nach innen, von der Erfahrung zur Erkenntnis und umgekehrt, so wandelt sich jetzt die Einstellung derart, daß die Innenwelt zum Ausgangspunkt wird. . ."

So nähern sich das Erhabene und Schöne einander und teilen sich gegenseitig von ihrem Wesen mit; das Erhabene wird zum Fascinosum, das Schöne aber bekommt als wesentlichen Grundzug einen Schimmer des Erhabenen, der göttlichen Herkunft, den es nie ganz verleugnet.

Berücksichtigt man ferner den Umstand, daß die Häufigkeit der Ausdrücke für das Schöne unverhältnismäßig größer als die des Gegenteils ist, so eröffnet sich von hier eine andere bemerkenswerte Seite von Wo.s Wesen, seine willensbetonte Haltung.

Das Häßliche.

Die Grundfrage, die für den Romantiker Sein oder Nichtsein bedeutet, ist, ob und wie das Schlechte, Böse, Häßliche in der Welt überwunden werden kann. Wo. löst diese Frage durch einen Akt des Willens.[44]

In seinen frühen Werken nimmt die Darstellung oder Erwähnung des Häßlichen einen größeren Raum ein als in den späteren:

"The cross with hideous laughter Demons mock",
(Desc. Sk. Quarto, 70)

und aus der späteren Zeit ein Beispiel:

"A Shape of more than mortal size
And hideous aspect . . ." (Dion, 67 f.)

Überall sind diese Erscheinungen — besonders in späteren Werken — Produkte der Fancy. Es bezieht sich somit das Häßliche immer auf einen erdachten, nicht auf einen erlebten Zustand, auf ein "Anderes", das außerhalb der Ordnung der Welt steht und vernichtet werden muß. Damit ist nicht gesagt, daß der Dichter als Mensch sich vor der Wirklichkeit die Augen zuhält; zu oft nur sieht er das Leid und das Elend der Menschheit:

"Must hear Humanity in fields and groves
Pipe solitary anguish; or must hang
Brooding above the fierce confederate storm
Of sorrow, barricadoed evermore
Within the walls of cities-" (Exc. Pref., 76 ff.)

Sprachliche Formen der Ausdrücke für das Schöne.

Beauty — Beautiful.

Das Substantiv "beauty" erscheint doppelt so häufig wie das Adjektiv "beautiful". Das Substantiv "beauty" steht dem Eigenschaftsabstraktum "the beautiful" nahe; beide drücken ein wesentliches Merkmal aus, das Adjektiv dagegen drückt ein individuelles aus.[45] Das Substantiv "beauty" tritt mit anderen Abstrakten ("Truth", "Grandeur", "Love") auf; es verweilt in

44) Vgl. Gingerich, S. 86 ff.
45) Deutschbein, Stilistik, § 65, 1.

der Sphäre des Gedanklich-Philosophischen und kennzeichnet die gedankliche Verarbeitung des erlebten Sachverhaltes, z. B.:

"So many happy youths, so wide and fair
A congregation in its budding-time
Of health, and hope, and beauty." (Prel. III, 218 ff.)

In verwandter, begrifflicher Bedeutung steht das Eigenschaftsabstraktum:

"Filling the soul with sentiments august-
The beautiful, the brave, the holy, and the just."
(Desultory Stanzas, 80 f.)

Das Adjektiv, das eine konkrete, sinnliche Erscheinungsform darstellt, tritt nun bei Wo. sehr oft in Verbindung mit anderen Eigenschaftswörtern als Hendiadyoin auf; und diese, dem "beautiful" zugeordneten, Ausdrücke geben uns weiteren Aufschluß über sein Wesen und seinen jeweiligen Bedeutungsgrad. Es ist uns hier durch die formale Zweigliedrigkeit des Hendiadyoins ein Einblick in die Seele des Dichters, in den künstlerischen Schaffensvorgang gegeben; die beiden Glieder führen von zwei Seiten zum einheitlichen Sinn heran. Satzstilistisch gesehen ist dieser Fall nach Deutschbein[46] eine Sonderart des dualen Hendiadyoins, obwohl die beiden Unterbegriffe aus verschiedenen Sphären genommen sind.

Beautiful — Fair.

Das Adjektiv "fair" kommt dreimal so häufig wie "beautiful" vor (ca. 300 mal — ca. 100 mal). Im Hendiadyoin dagegen kommt "fair" ganz selten vor. Es hat sich durch die verschiedene Herkunft der beiden Wörter eine Bedeutungstrennung vollzogen, die sicher durch äußere Gründe (Rhythmus, Satzmelodie) stark bedingt ist.

Bei Shakespeare ist "fair" noch einheitlich die auf eine konkrete Erscheinungsform angewendete "beauty":

"From fairest creatures we desire increase,
That thereby beauty's rose might never die," (Sonn. I)

"Arise fair sun, and kill the envious moon,
Who is already sick and pale with grief,
That thou her maid are far more fair than she."
(Romeo and Juliet, II, 2, 4)

"Fair" (ae. faeger) drückt die Eigenschaft des Wesens aus, ohne an Formvorstellungen gebunden zu sein, es ist durch seine Einsilbigkeit dazu geschaffen, einen Bedeutungszusammenhang schlagartig zum Bewußtsein zu bringen; deshalb ist es weniger geeignet, im dichterischen Wortgefüge einen bildhaften und affektischen Platz auszufüllen.

---

46) Stilistik, § 67, 5.

"Beautiful" hingegen drückt Gefülltsein eines Dinges mit Schönheit aus, weist also damit auf die dem Ding zu diesem Zwecke eignende Form hin. Es hat dazu von sich aus Neigung zu affektischer Verwendung. In der Romantik wird es für die Darstellung des "reinen" Schönen verwendet.

Wo. gebraucht außerdem noch "beauteous", besonders in den frühen Werken. Es scheint eine Übernahme dichterischen Wortgutes aus dem 17. Jahrhundert zu sein; daß es später verschwindet, hängt wohl mit der wachsenden Selbständigkeit Wo.s zusammen.

"Fair" ist ein in sich geschlossener Begriff mit anklingenden Nebenbedeutungen, der aus dem Zusammenhang klar wird; oft ist er stereotypes Kennwort eines Gegebenen ("Fair Swan"). "Beautiful" hingegen erfährt eigentlich erst durch Verbindung mit einer andern Eigenschaft eine Realisierung.[47] "Beautiful" + X ergibt ein Drittes, Höheres. So ist durch das Gefüge des Hendiadyoins die Möglichkeit eines Vorstoßes in eine neue, höhere Ebene gegeben. "Beautiful" ist in einem solchen Hendiadyoin Bedeutungsprädikat und als solches subjektiv; das gekoppelte Adjektiv ist Beschaffenheitsprädikat und als solches objektiv:

"Grove, isle, with every shape of sky-built dome,
Though clad in colours beautiful and pure,"
(Misc. Sonn. II, 12, 9 ff.)

Wo die Form des Hendiayoins nicht gewahrt ist, ergänzen sich die Attribute ihrem Gehalt nach gegenseitig:

"A Doe most beautiful, clear-white,
A radiant creature, silver-bright!" (White Doe, 1646 f.)

Es ist also der Funktionsunterschied von "beauty", "beautiful" und "fair" kein zufälliger.

"Fair" ist also ein Sinnganzes, das das Wesen des Schönen betrifft; "beautiful" bedarf der Erläuterung, da es die Gestaltwerdung des Schönen ausdrückt. Deshalb erscheint es dort, wo das Erlebnis des Schönen durch die Sinne unmittelbar gegeben (oder reproduziert) ist. In den späten Gedichten erscheint "beautiful" im Ausruf; es wird deutlich, wie das echte Gefühl durch ein künstliches Pathos ersetzt wird:

"How beautiful the Queen of Night, on high" (publ. 1850),
(Misc. Poems, X, 1)

"How b. when up a lofty height
Honour ascends among the humblest poor," (comp. 1837?),
(Poems f. o. th. Affect., XXXIII, 1f.)

"How beautiful your presence, how benign,
Servants of God!" (Comp. 1821?)
(Eccl. Sonn., XIX, 1f.)

In diesen Fällen steht "beautiful" außerdem in übertragenem Sinne.

47) Vgl. Hegels dialektische Methode!

Unmittelbar erlebt und erschaut (auch in "recollection"), ist das Schöne "beautiful"; als kennzeichnendes Adjektiv aus der Ferne betrachtet oder im erweiterten Bedeutungszusammenhang steht "fair".

Ordnen wir nun die Ausdrücke für das Schöne in die Kategorien "sublime" und "pretty" ein, so erhalten wir folgendes Bild:

	sublime		
ERLEBNIS		beautiful	
ANSCHAUUNG		fair	pretty

Warum findet sich nun nirgends "how sublime" oder "how pretty"? — Das Erhabene ist seiner Natur nach so unmittelbar auf das Erlebnis gerichtet, daß dieses nicht noch formal zum Ausdruck gebracht zu werden braucht. Das Hübsche ist andrerseits zu schwach, um Inhalt eines Erlebnisses werden zu können. Das Erlebnis fordert eben alle menschlichen Kräfte auf.

Nehmen wir mit Bradley[48] ein allgemeines Schönes an, das in sich das besondere "Schöne" mit dessen beiden Extremen "erhaben" und "hübsch" vereinigt, so ergibt sich für die Beziehungen zu den menschlichen Eigenschaften der "susceptibility" und der "comprehensive faculty" Folgendes:

"Pretty" stellt an die Fassungskraft geringe Ansprüche, daher steht es für das Kleine, Zierliche, oft Spielerische oder auch Oberflächliche; bei "beautiful" tritt ein Verhältnis des vollkommenen Ausgeglichenseins ein[49], "sublime" hingegen kann sich bis ins Unfaßliche steigern; es hat stark religiösen Charakter. Es beraubt die Seele ihrer Fassungskraft und treibt sie zwischen "holy", "awful" und "terrible" (romanesk) hin und her. Bei Wo. ist das Erlebnis des Schönen stark mit diesem Gefühl des Erhabenen durchdrungen.

Die Wertskala: sublime — $\frac{\text{beautiful}}{\text{fair}}$ — pretty bezeichnet einmal die Wertabstufung an sich, dann aber auch die Reihenfolge, in der die Werte im Ablauf des Lebens von Wo. auftreten. Bezeichnend ist für ihn der Übertritt dieser Werte vom Objekt als alleinigem Träger zum Subjekt. Verbunden ist dieser Wechsel mit immer stärkerem Besitzergreifen und philosophischerer Verarbeitung der Dinge und Erscheinungen. Im "Excursion" haftet das Schöne wie das Erhabene fast immer dem Subjekt, dem "mind", dem Dichter selbst an:

"Soul-strengthening patience, and sublime content." (Exc. IV, 818)

"From the pure soul, the soul sublime and pure," (Exc. V, 986)

48) S. 61f.

49) Deutschbein, W. d. R., S. 94: "Es handelt sich bei dem ästhetischen Urteil um das Übertragen der subjektiv empfundenen Harmonie auf das Objekt."

Die Darstellung des Objekt — Subjekt — Wechsels würde mit der Trennung von Erlebnis und Wahrnehmung folgendermaßen aussehen:

		Youth	Maturity	Old Age
Erlebnis	obj.	sublime		
	subj.		sublime	sublime
Wahrnehmung	obj.	(fair)	beautiful	(beautiful)
	subj.		fair	
	obj.		pretty	pretty
	subj.			

IV. Das Wesen des Schönen in der objektiven Wirklichkeit.

1. Das Schöne als Ganzheitserlebnis.

Das Prädikat "schön" oder "erhaben" sagt uns über einen Gegenstand an sich nichts aus; es drückt vielmehr ein Verhältnis aus, das wir zu dem Gegenstand haben.

Die herkömmlichen "Definitionen" des Schönen, Umschreibungen allgemeinster Art, die bis Kant neben der Schönheit im Objekt gelegentlich die Schönheit im Gemüt[50] gelten lassen, nennen durchweg als Grundbestandteile des Schönen: Harmonie, Proportion und Mannigfaltigkeit in der Einheit. So sagt Hutcheson: "The figures which excite in us the ideas of beauty, seem to be those, in which there is uniformity amidst variety."[51]

Croce verwirft radikal alles Bemühen von Generationen von Ästhetikern mit der Begründung, Schönheit sei Tätigkeit der "geistigen Energie"[52] des Menschen. Für ihn ist daher Schönheit der gelungene Ausdruck, oder besser einfach Ausdruck, "weil der Ausdruck, der nicht gelungen ist, gar kein Ausdruck ist".[53]

Die Trennung von Künstler und Nicht-Künstler, die Croce durch das Kriterium des Ausdrücken-könnens vollzieht, stößt bei v. Oppell auf Widerstand. Die unterschiedliche Bewertung auf Grund einer Kunstkritik, die zur Grundlage die unbedingte Forderung nach Form als Voraussetzung des ästhetischen Genusses hat, widerspricht dem angelsächsisch-germanischen Empfinden, das Schönheit als wertbedingt ansieht. So sagt v. Oppell im Gegensatz zu Croce: "I would therefore substitute for form, as the standard of beauty, splendour and greatness, that which we all form, some

50) Vgl. Utitz, Gesch. d. Ästh., Der mittlere Zustand, S. 30: "Mit Dubos teilt die englisch-schottische Ästhetik den psychologischen Ansatz. Einer ihrer Hauptvertreter, Henry Home, erklärt . . 'Denn man sagt aus keinem anderen Grunde, daß ein Gegenstand schön ist, als weil er dem Zuschauer schön vorkommt.'".

51) Hutcheson, S. 16f.

52) Croce, S. 93.

53) Ebenda, S. 77.

few seizably, most of us unseizably, and it is this which I call our aesthetic outlook." [54]

Das Schöne stellt sich so dar als ein Ganzheitserlebnis, durch das ein menschliches Grundbedürfnis, ein "human want", befriedigt wird: "For if ever man is one and the whole man, sensuous and spiritual, body and soul, it is when he sees beauty." [55]

Unsere Frage, die nicht auf eine philosophische Abstraktion, sondern auf einen konkreten Sachverhalt, eben das Erleben des Schönen und seine Darstellung hinzielt, lautet demnach nicht: "Wie definiert Wo. das Schöne? sondern: Unter welchen konkreten Umständen vollzieht sich bei Wo. dies Ganzheitserlebnis des Schönen und wie bringt er es zum Ausdruck?

Nur so können wir — am dichterischen Wort entlangtastend — zwar nicht zur Erkenntnis des Schönen an sich, wohl aber zur Erkenntnis seiner Bedeutung für den Dichter gelangen; das heißt, wir müssen den Platz finden, den das Schöne in der Wertwelt des Dichters einnimmt.

(Wir richten im Folgenden unser Augenmerk zunächst auf das Adjektiv. Das Substantiv können wir nur dann sinnvoll und bedeutungsvoll nachempfinden, wenn wir das Adjektiv in seinen Verwendungsmöglichkeiten kennen.)

Es nützt uns nicht viel zu wissen, daß der Dichter sprechen will:

"Of Truth, of Grandeur, Beauty, Love, and Hope",
(Exc. Pref. 14 ff.)

obwohl die Mittelstellung von "beauty" zwischen "grandeur" und "love" sicher nicht willkürlich ist, sondern auf ihre Mittelstellung hindeutet. Dieser ideenmäßigen Schönheit steht nun aber "Beauty — a living Presence of the earth" [56] gegenüber. Diese lebendige sinnliche Schönheit wird uns den Weg zu der höheren Form der Schönheit weisen. Wir folgen dem Entwicklungsgange Wo.s und betrachten zunächst die Schönheit der von ihm dargestellten Natur, um von dort ihre Wirksamkeit im Bewußtsein zu beleuchten.

2. Das Schöne in der Natur.

a) Die Welt des Auges.

Die Proportion ist ein Schönheitsfaktor, der vom Geschmack am einheitlichsten erkannt wird. Sie kann aber kein vom Subjekt isoliertes Prinzip sein, sondern muß einer ähnlichen Proportion

54) v. Oppell, Standard of B., S. 503.

55) Ebenda, S. 495; vgl. ferner v. Oppell, Reality of B., S. 295: "... in aesthetic apprehension alone the mind responds harmoniously with all its aspirations, with all that makes up this human self. And this would account for the not often noticed but, I think, undeniable fact, that aesthetic pleasure is the only human pleasure which is content with the present and demands no future. For harmonious activity of all the mental faculties would need nothing beyond itself."

56) Exc. Pref., 42.

im Bewußtsein entsprechen, um überhaupt als "schön" erlebt werden zu können. Schönheitserleben ist demnach das Wiederzusammenfinden von Nicht-Ich und Ich, von Objekt und Subjekt. Diese Tatsache ist aber so allgemeingültig, daß wir sie nicht als spezifisch "romantisch" für Wo. in Anspruch nehmen können. Es entspricht immer das erlebte Schöne einem in der Seele bereitliegenden Bild [57]; einem "undefinable naive image we have deep down in our mind — made up perhaps of the first impression of childhood of a fotal physical "world" — everchanging, glittering and darkening as the days and seasons pass over it." [58]

Für Wo. sind aber alle frühen Eindrücke unlöslich mit der Natur verknüpft. Wie stellt sich nun im einzelnen die Natur dar?

"How beautiful this dome of sky;
And the vast hills, in fluctuation fixed
At thy command, how awful!" (Exc. IV, 34 ff.) [59]

Die Synthesen: zeitlich begrenzt-unbegrenzt ("in fluctuation fixed") und räumlich begrenzt-unbegrenzt ("dome of the sky") sind vollzogen. Das Ergebnis ist: nicht in der klassischen Ruhe liegt die Schönheit oder Erhabenheit der Form. Im Wort spiegelt sich die Synthese des Bewußtseins. Die Umklammerung des dargestellten Erlebnisinhaltes durch "how beautiful" am Anfang und "how awful" am Schluß drückt eine Gefühlsgesellung aus, in der das Ästhetische ins Religiöse überleitet. Doch Wo. sieht in dem "Himmelsdom" ("dome of sky") nicht wie die Renaissance das architektonisch fest Gefügte [60], sondern das Lebendige, Organische.

Wenn aber der Himmel nicht das feste, ruhende Werk eines (von diesem zu trennenden) Schöpfers ist, so muß das Prinzip des Lebens in dem Werk selbst wirken.

Mit 17 Jahren hatte der junge Wo. in der Natur den Ursprung aller Gefühle erkannt. Nicht, daß er sich nun die Natur allegorisiert vorgestellt hätte; seine Bilder und Vergleiche nimmt er a u s der Natur, selten nur wandelt er diese durch Bilder der eigenen Phantasie um. Wo er das tut, geschieht es durch die Fancy, die aber nach seinem eigenen Urteil keinen unbedingten Anspruch auf Wahrheit machen kann. [61]

Die Natur, das Universum, ist für Wo. lebendig:

"O Soul of Nature! excellent and fair!
O Soul of Nature! . . . ." (Prel. XII, 93 ff.)

57) Vgl. S. 55.

58) v. Oppell, Reality of B., S. 294.

59) Nach 1808 entstanden, zeigt diese Stelle stark religiösen Charakter; trotzdem ist sie bezeichnend für Wo.

60) Der Ausdruck "sovereign Architect" kommt nur einmal vor: Itin. Poems of 1833, XXVIII, 13, "supreme Artificer": ebenda, XXXI, 14.

61) Wicke, S. 111: "Bedeutend geringer ist die Zahl der Personifikationen, da sie vorzugsweise Gebilde der Fancy sind oder klassischen Einfluß verraten." Vgl. ferner: Ciesielski, S. 88 ff.

Diese Seele der Natur steht der eigenen Seele als gebende gegenüber:

"From Nature and her overflowing soul
I had received so much, that all my thoughts
Were steeped in feeling; . . . ." (Prel. II, 397 ff.)

Und das Lebendige wird betont:

"Thou Soul that art the eternity of thought,
That givest to forms and images a breath
And everlasting motion . . ." (Prel. I, 402)

In demselben Sinn kann natürlich auch das Schöne als Erscheinungsform der Dingwelt — und dann in übertragenem Sinne — so beseelt werden:

"The Spirit of Nature was upon me there;
The soul of Beauty and enduring Life
Vouchsafed her inspiration." (Prel. VII, 766 ff.)

Wo solche Beseelung eintritt, wo sie e r f ü h l t wird (da ja der Ausgangspunkt der Gemütsbewegung im Objekt liegt), erscheint sprachlich das betreffende Wort mit großen Anfangsbuchstaben, zum Zeichen seiner eigenen Lebenskraft, gekennzeichnet. Wenn hier nur "Beauty" und "Life", nicht aber "soul" durch capital letters gekennzeichnet sind, so zeigt das, wie der Akzent auf die Form d e s sprachlichen Ausdrucks verlegt wird, der auch in der Vorstellung der eigentliche Sinnträger ist.[62]

Verkörpert hier die "soul" das Lebendige, so läßt das dynamische Lebensgefühl Wo.s die Bewegung, und zwar die letzte und höchste Bewegung, die von der "Nature" ausgeht, als "Spirit" erscheinen.[63] Der "Spirit" ist Quelle alles Lebendigen, daher auch "motion":

"A motion and a spirit . ." (Hendiadyoin!)
(Tintern Abbey, 100)

Im "Spirit" schafft sich die Sprache Wo.s ein angemessenes Werkzeug seiner Lebensschau, die im Zeichen des ewigen Werdens steht.

Eine Haupterscheinungsform des Schönen ist die Form. Das dichterische Bekenntnis Wo.s beginnt in "Tintern Abbey": "These beauteous forms", (Tintern Abbey, 22). Es ist jedoch schwer, den reinen Erlebnisinhalt, der noch nicht im Bewußtsein gedeutet ist, abzufangen. Wir lernen bei Wo. eine ganz bezeichnende Auswahl der als schön befundenen Dinge kennen. Seine Augen sehen das nur, "what they half create and half perceive." (Tintern, 106) "Nature and the language of the sense" (Tintern, 108) in

62) Für die späteren Werke gilt diese Erklärung nicht; dort sollen Begriffe veranschaulicht werden. Vgl. Ciesielski, S. 91.

63) Vgl. Deutschbein, Seminarprotokoll WS. 1936/37.

ihrer gegenseitigen Durchdringung sind gleichsam eine Gewähr für die unbedingte Wesenseinheit dessen, was in der Natur schön ist, und dessen, was in der Seele diesem entspricht.

Der Durchbruch zum Wesen der Natur, das Erlebnis, ihr nicht mehr fremd zu sein, und die Gewißheit der gegenseitigen, tiefliegenden Beziehungen von Mensch und Natur kommen in dem großen Bekenntnis, in "Tintern Abbey", zum Ausdruck:

"And I have felt
A presence that disturbs me with the joy
Of elevated thoughts; a sense sublime
Of something far more deeply interfused,
Whose dwelling is the light of setting suns,
And the round ocean and the living air,
And the blue sky, and in the mind of man:
A motion and a spirit, that impels
All thinking things, all objects of all thought,
And rolls through all things. Therefore am I still
A lover of the meadows and the woods,
And mountains; and of all that we behold
From this green earth; of all the mighty world
Of eye, and ear, —" (Tintern Abbey, 93 ff.)

Die Bedeutung der Form für Wo. ist bereits untersucht worden.[64] Die Formenwelt ist in vollkommener Weise in der heimatlichen Landschaft des Seengebietes verwirklicht ("meadows", "woods", "mountains", "this green earth").

Ohne Zweifel sieht Wo. die Natur stark "malerisch"; neben der Form nimmt die Farbe den breitesten Platz ein [65]; Form und Farbe der Dinge sprechen seinen ausgeprägt optischen Sinn besonders stark an:

"Their colours and their forms, were then to me
An appetite; a feeling and a love," (Tintern Abbey, 79 ff.)

Und hier, in dem weiten Gebiet der Farbe und des Lichtes, ist für Wo. die Schönheit am greifbarsten verwirklicht.

Man könnte nun anführen, daß Wo. gern "green" für die Erde und "blue" für die klare Luft verwendet; damit ist aber nur ein Allgemeinplatz aufgezeigt, der durch andere, bezeichnendere Züge erst eine persönliche Bedeutung erhält. Die Farben, auch "green" und "blue", werden gleichzeitig als "fresh" und "bright" bezeichnet.

". . . thy sinless progress, through a world
By sorrow darkened and by care disturbed,
Apt likeness bares to hers, through gathered clowds
Moving untouched in silver purity . .
Fair are ye both, and both are free from stain."
(Address to my infant daughter Dora, 46 ff.

64) Hensel, S. 105; Schulz, S. 126; Schw. wendet auf Wo. als Landschaftszeichner die Wölfflinsche Kategorie "malerisch" an; darüber vgl. S. 97.

65) Die Bedeutung des Optischen hat Hensel gewürdigt; S. 110: "Wo. besitzt nicht taktilen, sondern optischen Tastsinn."

Das Gemeinsame, das den Vergleich des kleinen Mädchens mit dem Mond herbeiführt, ist die silberne Reinheit, die "silver purity". F a r b e und L i c h t sind hier eins! Von den "colours beautiful and pure" ist eben "silver-bright" die reinste. Aus der überwiegenden Zahl der Vergleiche mit "bright" geht hervor, daß hier ein Grundelement des Schönen im Sinne von Wo. zu finden ist.

Gleichzeitig bezeichnet aber "silver-bright" die Unschuld und Reinheit; bei Wo. scheint also eine losgelöste Betrachtung des Nur-Ästhetischen nicht möglich zu sein; dafür ist die "White Doe" ein Beispiel:

"A solitary Doe!
White she is as lily of June,
And beauteous as the silver moon
When out of sight the clouds are driven." (White Doe, 58 ff.)

Diese Hirschkuh —

"spotless, and holy, and gentle, and bright"; (ebenda, 240)

"A Doe most beautiful, clear-white,
A radiant creature, silver-bright!" (ebenda, 1616 f.)

ist das Bild der Reinheit und Unschuld. Sie ist aber kein Symbol [66] in dem Sinne, daß, um das Wirken der Idee "Reinheit" oder "Unschuld" bildlich darzustellen, ein anschauliches "dingliches Gebilde" vom Dichter zum Sinnträger bestimmt wird; sie ist mehr, denn für Wo. i s t sie — nicht b e d e u t e t sie — Reinheit und Unschuld, sie ist aber auch Tier, Kreatur.

Diese Form des "Bildes" nennen wir mit Deutschbein "Image": wir unterscheiden im besonderen "Einbild" = soweit es sich nur um das Erlebnis handelt, "Image" = soweit dies Einbild bereits sprachlichen Ausdruck gefunden hat.[67]

Die weiße Hirschkuh ist also nicht Symbol der Reinheit, denn dann wäre der strahlende Glanz und der Schimmer eine Eigenschaft, die eine Deutung erführe.[68] Damit wäre ihr aber die ursprüngliche und natürliche Schönheit und der fast magische Glanz genommen. Im "Einbild", bzw. im "Image" ist das Gedankliche, das Nacheinander der Erfahrung und Deutung, aufgehoben.

66) Symbol: Kant, S. 289: "Alle Anschauungen, die man Begriffen a priori unterlegt, sind also entweder Schemata oder Symbole, wovon die ersteren direkte, die zweiten indirekte Darstellungen des Begriffs enthalten. Die ersten tun dies demonstrativ, die zweiten vermittels einer Analogie (zu welcher man sich auch empirischer Anschauungen bedient) . . ." — Pongs, S. 41: "Symbol als Sinnbild definiert sich also als "Bild" im Sinne eines dinglichen Gebildes, das durch gewisse Züge zu tieferem Sinnbezug auffordert (derart dann, daß Ding und Sinn unmittelbar im Sinnbild zusammenfallen.)"

67) Vgl. S. 83; wo aus einer Ganzheit des Erlebens die Trennung von Symbol-sinn und -ding gar nicht erfolgt, können wir nicht von einem Symbol sprechen.

68) Wie etwa der Ring, dies Ursymbol, seine Kraft durch einen Akt des Gelöbnisses oder Gebens erhält.

Weil sich dem besonderen Blick des Dichters zunächst dieser Schimmer auf den Dingen zum Bilde formte, verleiht er wiederum von sich aus seinen Bildern diesen Glanz:

"They (water fowl) tempt the water, or the gleaming ice,
To show them a fair image; 'tis themselves,
Their own fair forms, upon the glimmering plain,
Painted more soft and fair . . ."
(Poems of the Imag. XXXVII, Water Fowl, 21 ff.)

Durch das Kompositum "silver-purity" drückt sich die Verschmelzung eines ästhetischen "Begriffs" mit einem moralisch-ethischen aus. Das Wesen des Silbernen geht in die Reinheit ein.

Und so wie hier "silver-bright" aus der Anschauung sofort in eine Wertung überleitet, so weisen alle Farben und Lichtbezeichnungen über sich hinaus auf einen höheren "transzendentalen" Wert.[69]

Diese Verschmelzung zeigt sich bei allen Farbadjektiven; an erster Stelle steht "bright", eigentlich keine Farbe mehr, sondern strahlender Glanz. Es ist keine Eigenschaft, die den Dingen fest anhaftet, sondern mehr eine Kraft, lebendiges Bewegtsein. Farbe und frischer, reiner Glanz zugleich ist das Grün der schönen Erde:

"Then will a vernal prospect greet your eye,
All fresh and beautiful, and green and bright,
Hopeful and cheerful . . ." (Exc. V, 545 ff.)

Bei der Bevorzugung von Farben wie "green" und "white" handelt es sich nicht um eine willkürliche Auswahl eines ästhetischen Sinnes; der Geschmack vermittelt daher auch keinen rein ästhetisch-sinnlichen Genuß. Der Geschmack, der sich für "silver-bright" und "green and fresh" entscheidet, erfaßt intuitiv schauend eine in der Erscheinungsweise sich offenbarende Schönheit. So nur kann Wo. sagen:

"Taste, refined Co-mate
Of Truth and Beauty, . . ." (Itin. Poems 1833, II, 6 f.)

Diese Farben sind deshalb also schön, weil sie in ihrer Erscheinungsweise auf einen höheren Sinn und Zweck hinweisen, der dem Dichter die freudige Gewißheit eines allbelebenden und allregierenden guten Prinzips bringt. Dabei befindet sich der Dichter in einer Einheit[70] des Urerlebens, das nicht ein Ding in Gehalt und Gestalt zerlegt (wie der Forscher), um mit verschiedenen Organen diese Zweiheit aufzunehmen.

Die Farben als Licht werden auf transzendentale, fast metaphysische Ursachen zurückgeführt, da ihnen die Kraft des "beautifying", des Aus-sich-schaffens der Schönheit, innewohnt. Für das

69) Wicke, S. 27: ". . in der Romantik ist Schönheit Erscheinungsform des Transzendentalen . . . ." Vgl. ebenda, S. 73 ff. über Transzendent – transzendental.

70) Pongs, S. 175: "Diese Einheit des Naturhebens birgt also in sich die Beseeltheit der Natur für das Ich wie zugleich die Geöffnetheit des Ich für d. Natur . ."

anschauliche Denken aber führt sich alles Licht auf die beiden lichtspendenden Gestirne Sonne und Mond zurück. Sie sind daher die natürliche Quelle des Schönen. Die Welt ist "beautified with morning's purple beams" (Exc. II, 96), und der Mond "never gazes but to beautify" (Mem. of a Tour on the Cont., 1820, XX, 12). Streng genommen ist ja die Sonne die alleinige Quelle[71], aber für den Dichter ist die physikalische "Kausalität" kein zwingendes Gesetz; für ihn sind beide Gestirne Quellen des Lichts und der Schönheit, er liebt sie beide; ja das milde Licht des Mondes rührt verwandtere Saiten als das strahlende, blendende Licht der Sonne:

"But, Cynthia! should to thee the palm be given,
Queen both for beauty and for majesty."
(Misc. Sonn. II, XXIII, 13 f.)[72]

Das silberne Mondlicht, milde, schimmernd, ist Reinheit und Güte; daher die vielen und zunächst merkwürdig berührenden Vergleiche, in denen ein menschliches Wesen mit dem Mond verglichen wird, (wo also der Mensch = Sachsphäre, der Mond = Bildsphäre ist):

"Sweet Spencer, moving through his clouded heaven
With the moon's beauty and the moon's soft pace . ."
(Prel. III, 280 f.)

oder: ". . whether some beauteous dame
Advanced in radiance trough a deep recess
Of thick entangled forest, like the moon
Opening the clouds;" (Prel. VII, 413 ff.)

oder: ". . thy sinless progress, . . .
Apt likeness bears to hers, through gathered clouds
Moving untouched in silver-purity,"
(Poems of the Fancy, XXXII, 46 ff.)

Daß der milde Schimmer des Mondes dem Dichter wesensverwandt ist im Gegensatz zum hellen Sonnenlicht, zeigt nun eine ganz bezeichnende Trennung.

Das klare Sonnenlicht, das alle Gegenstände in ihrer harten, krassen Wirklichkeit zu Tage treten läßt, ist an sich nicht "beautifying"; das ist es nur beim Auf- und Untergehen der Sonne, wenn die ersten und letzten "golden" und "purple beams" der Sonne sich wie ein Gewand über die Erde legen:

"I watched the golden beams of light
Flung from the setting sun, as they reposed
In silent beauty . . ." (Prel. VIII, 463 ff.)
". . . the far-stretching landscape, by the light
Of morning beautified, or purple eve;" (Prel. VI, 218 f.)
"Birds, running streams, and hills so beautiful
On golden evenings," (Prel. VIII, 447 f.)
"While sweetly shone the evening sun
In his departing hour."
(Poems ref. to the Period of Childhood, VII, 31 f.)

71) Vgl. Goethe, An den Mond: "Schwester von dem ersten Licht".
72) Die Personifikation wahrscheinlich durch die Sonettform veranlaßt.

Wo. ist sich wiederum dieser Tatsache selbst bewußt; er trennt selbst zwei Stufen der Betrachtung, die symbolhafte und die "image"-hafte:

> "... already I began
> To love the sun; a boy I loved the sun,
> Not as I since have loved him, as a pledge
> And surety of our earthly life ...
> But for this cause, that I had seen him lay
> His beauty on the morning hills ..." (Prel. II, 177 ff.)

Für die Gegenwart des Dichters ist die Sonne die lebenspendende Kraft, und als solche ist sie dem lebenspendenden Geist, der Wahrheit, vergleichbar. Wo. übergeht hierbei die sinnliche Anschauung[73] und knüpft an eine gedachte Wesensverwandtschaft zwischen Sonnenlicht und Wahrheit an:

> "Early he perceives,
> Within himself, a measure and a rule,
> Which to the sun of truth he can apply,
> That shines for him, and shines for all mankind."
> (Exc. IV, 807 ff.)

Hier steht die Sonne als Symbol, als ein Wahrzeichen, das durch einen Akt des Denkens gewonnen wird. Als solches ist sie keine eigentümliche Schöpfung der Imagination des Dichters: Sonnensymbol ist ein altes und häufiges Motiv.[74]

Dagegen hat das Bild des Mondes bei Wo. einen eigenartigen, beinahe magischen Reiz, eine ureigenste innere Kraft; er wächst als "Image" aus dem ureigensten Erleben des Dichters heraus, so daß man geradezu von einem Wordsworthschen Mond sprechen kann.[75]

So wie die oben geschilderte sondernde Sicht ihre Grundlage in einer bestimmten "affinen" Struktur der Psyche des Dichters hat, so ist andrerseits damit noch nichts über die Bedeutung, die Bedeutsamkeit ausgesagt, die eine solche auf psychologischer Grundlage gewonnene Sicht für den Dichter und seine geistig-künstlerische Welt hat. Es muß sich deshalb auf der Frage, warum Wo. den sanften Schimmer bevorzugt, die Frage aufbauen, welche geistigen, moralischen oder künstlerischen Absichten sich damit verbinden.

"Die Transparenz eröffnet den Zugang zum Transzendentalen"[76]; damit ist das Hinausweisen der Bilder Wo.s über die Nur-Realität gekennzeichnet: "From first to last he (Wo.) never

73) Wo.s Sehen ist "gazing", das ist bei der Sonne nicht möglich.

74) Wie z. B. das großartige Gleichnis Platons im 6. Buche des "Staates".

75) Wir trennen bei der Untersuchung immer die psychologische Grundlage, wie sie Hensel gibt, von der eigentlich dichterisch-schöpferischen Gestaltung, wie sie im letzten Grunde das große Geheimnis bleibt. Vgl. Patton, S. 56: 'And yet the moon appears to have made even a stronger, or at least a tenderer appeal' (als die Sonne).

76) Hensel, S. 162.

once suggested that his poetry was a direct transcript . . . Although he aimed to write with his eye fixed steadily on his subject, he was aware that his vision was imputing to the subject a reality at once other and perhaps greater than that given in the actuality."[77]

Twilight.

Diese Transparenz aber tritt in der Dämmerung besonders in Erscheinung:

> "Hail Twilight, sovereign of one peaceful hour!
> Not dull art Thou as undiscerning Night;
> But studious only to remove from sight
> Day's mutable distinctions." (Misc. Sonn., Part. II, XXII, 1ff.)

Der schwarzen, starren Nacht gegenüber steht der leichte, seichte Tag. Die Dämmerung nimmt dem Tage die Nebensächlichkeit, der Nacht die Undurchdringlichkeit; sie bringt in einer kurzen Spanne Zeit das Wahre und Wertvolle zum Erscheinen. Die Farben sind matt, schimmernd, ruhig. Es ist Licht und Schönheit mit Dunkelheit und Erhabenheit gepaart; denn dem Lichte gegenüber, das immer von einer Quelle ausstrahlt, ist die Dunkelheit die Unendlichkeit selbst. So ergibt sich ein Parallelismus:

Der Endlichkeit der Dingwelt entspricht die Endlichkeit des Lichtes; der Unendlichkeit des Universums entspricht die unendliche Dunkelheit:

> ". . . the vault, (des Himmels)
> Built round by those white clouds, enormous clouds,
> Still deepens its unfathomable depth."
> (Poems of the Imag., III, 20 ff.)

In beiden aber wirkt die Zeitlichkeit.

Dingwelt und Farben sind unlöslich mit der Zeit verknüpft. Sie sind nur in der Zeit vorstellbar, stehen also unter gleichen zeitlichen Bedingungen; doch scheint das Verhältnis von Dingwelt zu Unendlichkeit ein objektiv statisches zu sein ("scheint" wohlverstanden!), das allein durch besondere Umstände oder durch subjektive Impulse neu intensiviert werden kann. Das Verhältnis von Licht zu Dunkelheit aber ist demgegenüber täglich objektiv als im Werden begriffenes zu erleben (Morgen, Abend); es ist von einer sehr sichtbaren Dynamik, die dem Erleben weitgehend entgegen kommt.

So drückt sich durch die Bevorzugung der Licht-Farbensphäre anstelle der ruhenden Formen der Dingwelt[78] die Bedeutung der Zeitlichkeit aus.

---

77) Sperry, S. 22: Sp. betont die un-objektive Haltung Wo.s: "Contrary to common report Wo. is in many ways the least objective of the great English poets. He did not write about the order of the outer world; the human mind was the haunt and main region of his song." (ebenda).

78) Klassik!

Farbe und Licht bei Wo. haften einerseits an der Realität, andrerseits stehen sie mit einer unendlichen, höhern Welt in Verbindung. Dem entsprechen nun die Bezeichnungen Wo., wie "hues", "shades", "dyes", "fading", "blending", "vision".[79]

Für das Auge wächst mit der Dämmerung das Erhabene; die göttliche Allmacht und Ordnung tritt dann mit Eindringlichkeit hervor. Dazu bedarf es aber der Stille und der Einsamkeit.

Einsamkeit.

"Stille und Einsamkeit sind ebenso wie die Unendlichkeit ein Leitmotiv der Romantik, so daß die beiden Vorstellungen in engster Wechselwirkung stehen."[80]

Was bedeutet nun hier die Einsamkeit? "Die religiöse Naturmystik erreicht ihren Höhepunkt in der Stille der Nacht."[81] Einsamkeit ist hier *höchste Entfaltung des Individuellen*, da alle störenden Ablenkungen unterbunden sind. Nur so erklärt sich bei Wo. die auf das Objekt bezogene Einsamkeit. Die Schönheit offenbart sich am stärksten und erschütterndsten an dem einsamen Ding, das im Einklang mit dem All doch dessen ganze Strahlkraft in sich eingesogen zu haben scheint:

"A violet by a mossy stone
Half hidden from the eye!
Fair as a star, when only one
Is shining in the sky." (Poems f. on the Affect., VIII, 5 ff.)

So ist auch das Sternenlicht dann am schönsten, wenn es in einem einzigen Stern erstrahlt; ja er braucht nicht einmal als einziger allein am Himmel zu stehen. Die Nähe eines einsamen Berggipfels genügt schon, um ihn vor allen andern am schönsten erscheinen zu lassen:

"The star of Jove, so beautiful and large
In the mid heavens, is never half so fair
As when he shines above it. 'Tis in truth
The loneliest place we have among the clouds!
(Poems f. on the Naming of Places, III, 10 ff.)

b) Die Welt des Ohrs.[82]

Es fragt sich nun, ob sich in der akustischen Sphäre dieselben Grundbedingungen wie in der optischen vorfinden.

Für Wo. bedeutet "music" weniger und mehr als für die meisten Menschen; weniger, weil er dem Zeugnis seiner Biographen nach[83] nicht eigentlich "musikalisch" war (im Sinne von: vertraut mit

79) Vgl. "She was a Phantom of delight", ferner S. 37.
80) Deutschbein, W. d. R., S. 45.
81) Ebenda.
82) Harper, II, 397: "Wo.s eye was immeasurably superior to his ear."
83) Harper, II, 397 f., Legouis. z. Hensel, S. 110.

der Kunst der Musik); mehr, wenn man darunter die ganze große Skala der Laute der Natur versteht.

"For terror, joy, or pity,
Vast is the compass and the swell of notes;"
(On the Power of Sound, 161 f.)

Der natürlichste Quell der Laute ist die Stimme; sie ist für das anschauliche Denken der Ausgangspunkt aller Laute, der gefühlvollen (Töne), wie der sinnvollen (Worte). Die Laute der Natur werden so gern ebenfalls einer Stimme zugeschrieben, sie werden als stimmliche Mitteilung aufgefaßt; bei Wo. einer der seltenen Fälle, wo die Natur einen "anthropomorphen" Zug bekommt:

"I dropped my pen; and listened to the Wind
That sang of trees uptorn and vessels tost —
A midnight harmony; . ."
(Poems d. to Nat. Indep. a. Lib., Part. II, VIII, 1 f.)

Das Toben des Windes wird durch das Ohr des Dichters zur Harmonie, zum Gesang. Es sind die Urlaute der Natur, die harmonischen "Geräusche", die hier der Inbegriff des Musikalischen sind. Dies Musikalisch-Harmonische hat nichts mit der abstrakten Kunstform Musik zu tun; das Gehör reagiert auch hier auf die Urlaute, die ein Teil von Wo.s Gesamtthema, den "primal affections", sind.

Das bezeichnende Kennwort für den als schön empfundenen "sound" ist nun "sweet", in dem sich das Friedlich-Sanfte mit dem Fröhlich-Heiteren mischen kann.

Hier stehen wir vor der Frage, wie sich "sound" und "music" zu "silence" und "peace" verhält.

Aus unzähligen Stellen geht hervor, daß "silence" eigentlich der Höhepunkt eines jeden großen (akustischen) Naturerlebnisses ist[84]:

"While with an eye made quiet by the power
Of harmony, and the deep power of joy,
We see into the life of things." (Tintern Abbey, 47 ff.)

Hier vertritt das Auge alle andern Sinne, das Sehen wird zum "Einsehen". Bedingung dafür ist: "peace", "quietness", "rest".[85]

Es klingt merkwürdig, aber es ist sicher Wo.s gefühlte Überzeugung, daß "silence" die höchste Stufe der "sounds" ist.[86] Wo

84) Das Akustische kann auf das Optische so übertragen werden, daß eine Synästhesie entsteht: "Sweet silent creature!" (= a Daisy!) (Poems of the Fancy VIII, 44).

85) Sherwood, S. 149: "Rest in Wo. means reviving the soul at the sources of being, becoming one with the whole, not for mystical annihilation, loss of identity, but for greater life, Nature, in that profound union, summoning him to deeper individuality."

86) In "On the Power of Sound", 217, (1828 entstanden), ist "Silence" völlig rational, gefühlsentleert, nichts anderes als ein stummes Nichts, im Gegensatz zum Wort.

immer inniger Kontakt mit der Natur eintritt, sind die Voraussetzungen "beauty" und "silence":

"It was a beautiful and silent day
That overspread the countenance of earth,
Then fading with unusual quietness, —
A day as beautiful as e'er was given
To soothe regret, though deepening what it soothed, ."
(Prel. X, 1 ff.)

"Quietness and beauty" [87] hat denselben Gefühlswert wie "beautiful and sublime".

"Silence" ist für Wo. kein leerer akustischer Raum, sondern etwas Seiendes, Schaffendes, Wirkliches.[88] Der Romantiker sucht überall das Nichts zu überwinden. Das Schweigen setzt nun, genau wie das Dunkel oder die Dämmerung, wenn es erlebt werden soll, eine gesteigerte innere Bereitschaft voraus, ein Gefühl religiöser Andacht. Dann bedeutet das Schweigen, die Stille, für das Ohr die höchste Steigerung aller Laute.[89]

"If you apprehend the silence in the cases (in Bezug auf Erhabenheit) as a mere absence, no feeling of sublimity will arise in your mind; and if you do apprehend the silence as sublime, it is to you the sign of immense power, put forth or held in reserve. The dead pause abrupt of mighty winds is the pause of mighty winds, but their pause before they burst into renewed fury; or if their silence is not their will it is a silence imposed on them by something mightier even than they." [90]

Schweigen, Stille in diesem Sinne also sind — je mehr sie sich der absoluten Stille annähern — Ausdruck des Erhabenen. Da nun bei Wo. das Schönheitserleben, religiös gegründet, das Erhabene bereits in sich trägt, so wird in der Welt der Töne das als schön empfunden, was der "silence" nahekommt; so schwingt in "sweet", das Wo. fast immer mit "sound" verbindet, wenn er ihn als schön empfindet, die Bedeutung des Ruhig-Friedvollen, Sanften mit.

Wo. zeigt, wie dieser Zustand eine Reife ist:

". . . and, in after years,
When these wild extasies shall be matured
Into a sober pleasure; when thy mind
Shall be a mansion for all lovely forms,
Thy memory be as a dwelling-place
For all sweet sounds and harmonies;"
(Tintern Abbey, 137 ff.)

87) Vgl. Tintern Abbey, 122 ff.

88) In der frühen, romanesken Zeit ist "silence" noch "deathlike" (Descr. Sk., 56).

89) Otto, Das Heilige, S. 94: "Ein positives Mittel zum Ausdrucke des Heiligen kennt auch die Musik nicht . . den allerheiligsten . . Moment . . in der Messe . . drückt auch die vollendetste Messemusik nur dadurch aus, daß sie verstummt, und zwar schlechthin und für längere Zeit, so daß das Schweigen sich selber gleichsam ausklingen lassen kann."

90) Bradley, Oxford Lectures on Poetry, S. 49.

c) Mystisches Erleben.

Das Hervortreten und Bewußtwerden des Schönen ist von ganz bestimmten äußeren und inneren Bedingungen abhängig. Dämmerung und Stille verhüllen alles "Zufällige" und lenken den "mind" auf das wahre Schöne hin.[91]

Hensel[92] leitet die Besonderheit des "Bildes" bei Wo. aus dem Wesen des "räumlichen Fernbildes" her; und zwar sowohl in der unmittelbaren Erfahrung als auch in der Erinnerung ist der Fernbildcharakter nachgewiesen. Da nun das Schöne sich am häufigsten dort manifestiert, wo unter dem reinigenden Einfluß von Dämmerung und Ruhe das Wesen der Dinge spürbar wird ("spirit of nature"), da also gerade diese Zeitpunkte des Überganges von Tag und Nacht zur dichterischen Gestaltung gelangen, können wir schließen, daß der "Reinigungsprozeß" nicht erst durch die Erinnerung, sondern bereits im unmittelbaren Gewahrwerden vollzogen wird. Für das (noch nicht sprachlich geformte) "Einbild" ist somit schon im Schauen die Klärung eingetreten. Fernbild und Schönheitserleben miteinander verbunden machen somit das Wesen der Imagination Wo.s und folglich[93] auch das des "Image" aus. Die Schönheit ist so mit dem "Image" eng verbunden; ganz deutlich wird in einem der frühen Gedichte, wie das Schöne der Natur selbst eigen ist und plötzlich dem Dichter sich zu einem Bilde geformt darbietet:

> ". . . such delight I found
> To note in shrub and tree, in stone and flower,
> That intermixture of delicious hues,
> Along so vast a surface, all at once,
> In one impression, by connecting force
> Of their own beauty, imaged in the heart."
> (Poems on the Naming of Places, II, 45 ff.)

Bislang hatten wir die räumlich-zeitlichen Bedingungen des Schönen betrachtet; was ist nun aber die Ursache, der metaphysische Grund? Auch hier antwortet Wo.:

> ". . . the immortal spirit grows
> Like harmony in music; there is a dark
> Inscrutable workmanship that reconciles
> Discordant elements, makes them cling together
> In one society . . ." (Prel. I, 340 ff.)

---

91) Campbell und Mueschke, S. 36: "Only when in a state of utter tranquillity is the mind receptive to truth and beauty."

92) Hensel, S. 137: "Wo. ist romantischer Dichter, indem er die individuelle Idee des Gegenstandes gibt und ihn in malerischer Form (einheitliche Einheit, relative Klarheit) darstellt. Diese beiden Erscheinungsformen lassen sich aus dem Wesen des räuml. Fernbildes ohne Zwang ableiten."

93) Vgl. S. 55 f.

In der Schönheit, die keine erstarrte Form ist, spürt der Dichter die "agency"[94] des "spirit":

> "Wisdom and Spirit of the universe!
> Thou Soul that art the eternity of thought,
> That givest to forms and images a breath
> And everlasting motion," (Prel. I, 401ff.)

"Mystisch"[95] ist dieses Erleben, in dem alle Sinne und Kräfte vereint sind, nicht in dem Sinne, daß eine völlige Selbstaufgabe des Ichs stattfindet; das eigene Leben wird im Gegenteil stärker und lebendiger gefühlt:

> ". . . we are laid asleep
> In body, and become a living soul:" (Tintern Abbey, 45 f.)

Der religiöse Zug ist zweifellos stark ausgeprägt, aber Wo. ist in erster Linie Dichter, daher vollzieht sich die "communio" nicht in sich und von allem abgeschlossen, sondern sie wird im Wort zur Poesie.[96] So erhebt die Dichtung auch die individualistische Ichbezogenheit des mystischen Eins-erlebens in eine — jedenfalls potentiell — allgemeingültige Sphäre. So schlägt das Wort zwischen dem Einmaligen, Besonderen und nur dem Dichter Zugänglichen und dem Allgemeinen die Brücke. Es vermittelt so die höchste und heiligste Erfahrung des Dichters und vermittelt damit die lebendige Erscheinung, das Schöne. Das Wort ist aber nicht bloß das Mittel und Werkzeug —, das Erleben teilt sich dem Wort selbst mit:

> ". . . . No! Though earth be dust
> And vanish, though the heavens dissolve, her stay (harmony)
> Is in the Word, that shall not pass away."
> (Power of Sound, 222 f.)

Schönheit ist erfaßbare Harmonie, sie kann im Wort ausgedrückt werden; "silence" liegt wie "sublime" an der Grenze des Faßlichen und ist im Wort nur andeutbar. Einbezogen, wenn auch unausgesprochen, ist in diese Worte W.s die Überzeugung, daß die höchste Schönheit für den Dichter im Wort liegt (Wort im Sinne des Logos), da es die faßliche Form selbst des Unfaßlichen ist.

---

94) Vgl. Prel. VIII, 351f.: "her . . viewless agencies",
Michael, S. 28 f.: ". . . the power
Of nature, . . the gentle agency of natural objects,"
Sherwood, S. 149: ". . . to Wo., as to Blake, the universe was alive and quick with spirit."

95) Gingerich, S. 97: "The pure mystic may indeed be able to 'see into the life of things', as he (Wo.) says, but it does not help the artist, for he has no way of representing what he sees, and, representation is essential to the artist."

96) Deutschbein, W. d. R., S. 50: "Die höchste Form der Vermählung des Unendlichen mit dem Endlichen (und ebenso des Idealen mit dem Realen und des Übersinnlichen mit dem Sinnlichen) vollzieht sich in der Poesie, in dem Poetischen."

3. Das Schöne in der Tierwelt.

Das Ziel allen Erkennens ist die Wahrheit:

> „. . . Yet, still uppermost,
> Nature was at his heart as if he felt,
> Though yet he knew not how, a wasting power
> In all things that from her sweet influence
> Meight tend to wean him. Therefore with her hues,
> Her forms, and with the spirit of her forms,
> He clothed the nakedness of austere truth." (Exc. I, 263 ff.)

Die Wahrheit ist wie die Schönheit lebendig durch den "spirit"; sein letztes und höchstes Sein aber ist der "Spirit of Nature":

> "The Spitit of Nature was upon me there;
> The soul of Beauty and enduring Life
> Vouchsafed her inspiration." (Prel. VII, 766 ff.)

Er offenbart sich zunächst in der Natur selber; erst allmählich tritt der Mensch in den Vordergrund. Da Wo. ihn aber zunächst nicht als soziales oder politisches Wesen sieht, sondern als Geschöpf, Kreatur, wendet sich sein Blick vorher den Tieren zu:

> ". . . . . Far less had then
> The inferior creatures, beast or bird, attuned
> My spirit to that gentleness of love
> (Though they had long been carefully observed),
> Won from me those minute obeisances
> Of tenderness, which I may number now
> With my first blessings." (Prel. VIII, 356 ff.)

Auch sie erfüllen eine Botschaft des höchsten Wesens, eine Botschaft, die durch die Schönheit und Erhabenheit verbürgt ist:

> ". . . Nevertheless, on these
> The light of beauty did not fall in vain,
> Or grandeur circumfuse them to no end." (ebenda 362 ff.)

Wieder ist die Schönheit als ein Glanz gesehen, der die Dinge umfließt. Daß sie nicht zum Genusse da ist, sondern eine Forderung an den Menschen darstellt, geht aus der eifrigen Versicherung hervor, daß das Schöne auch nicht nutzlos verschwendet wird ("not . . in vain", "to no end").[97]

Die weiße Hirschkuh war der Idealtypus des schönen, unschuldigen Geschöpfes; nicht Inkarnation einer erhabenen religiösen Denkform, sondern ganz Geschöpf, Tier, Natur.

Man ist gewohnt, bei dem Engländer die Vorliebe für Pferde und Hunde zu finden; Wo. entspricht dieser Erwartung nicht. Er nimmt einen eigenen Standpunkt ein. Es ist auch kein äußerer Grund — Wo. wird als des Reitens kundig geschildert[98], — der

97) Vgl. Poems of the Fancy, XX, 5 ff.:
> "Vain is the glory of the sky,
> The beauty vain of field and grove,
> Unless, while with admiring eye
> We gaze, we also learn to love."

98) Vgl. Prel. XII, 234: "I led my horse . . ."

Jagd stand er ablehnend gegenüber.[99] Der innere Grund ist entscheidend; diese Tiere haben nicht Teil an dem Wesen, das für das Lebensgefühl des Dichters das wirkliche ist; mit andern Worten, sie bieten ihm keinen Anlaß zur poetischen Darstellung. Es wird in Wo.s Gedichten kein stolzes Pferd besungen, wohl aber "the gentle ass", "this poor ass" (Peter Bell 1111 u. 1126). Dem "smooth" und "sweet" entspricht hier "meek" und "gentle". Nicht die Dummheit des Esels wird belächelt; ebenso wie der "Idiot Boy" — hauptsächlich allerdings nach Wo. eigener Versicherung — in seiner Naturnähe einen poetischen Hauch hat, so fügt sich der Esel als willige, demütige Kreatur in das Weltbild des Dichters ein. Darüber hinaus gilt die Liebe dem sanften und demütigen Lamm.[100]

Überraschend ist die Vorliebe für Katzen. Statt Hinterlist und Grausamkeit sieht er in ihnen den natürlichen und deshalb guten Trieb. Sein Glaube an das Gute ist größer als ein sentimentales Verschließen vor dem Kampf in der Natur. Er[101] sagt von den Katzen:

"And Instinct is neither wayward nor blind.
Then think of her beautiful gliding form,"[102]
(Poems f. on the Affection, XXXV, Loving and Liking, 44 f.)

"Pretty" ist das Kätzchen, wenn es die leichte, spielerische Fancy erfreut.[103]

Wo. sieht in den Tieren nicht die billige, dem Behagen und Geschmack des Menschen angepaßte Schönheit eines Tieres[104], die den Sinnen schmeichelt, sondern die Schönheit des Instinkt —, d. h. naturgebundenen Geschöpfes, das seinem Zweck lebt; da die Natur etwas Hohes ist, sind es auch Zweck und Schönheit. Das Schöne ist nicht für sich da; es ist auch nicht letzte Zweckmäßigkeit[105]; es ist der letzte und höchste Z w e c k der Natur; gelegentlich ist es zweckmäßig:

"So warm, so beautiful withal,
In perfect fitness for its aim."
(Poems of the Fancy, XXVII, A Wren's Nest, 9 f.)

Das Gedicht "Loving and Liking" gibt aber noch weiteren Aufschluß über das Verhältnis Wo.s und seines Kreises zu den Tieren. Einem Kinde sagt man:

"Say not you l o v e a roasted fowl,
But you may love a screaming owl,
And, if you can, the unwieldy toad . . ." (Loving and Liking, 5 f.)

99) Vgl. Hart-Leap Well, 29: "The poor Hart . . ."
100) Vgl. Poems of Childhood, XIV, 26 f.: "Thy limbs, are they not strong? And beautiful thou art:"
101) Die Bemerkung Wo.s "By my sister" ist für unsere Betrachtung nicht von Bedeutung; es ist derselbe Geist.
102) Vgl. Blake, "Tiger": "fearful symmetry".
103) Poems of the Fancy, XXXI; 102, (The Kitten and the Falling Leaves).
104) Kein "thing of beauty", mit dem man sich umgibt.
105) Die "anhängende" Schönheit Kants!

Hier ist zunächst ein überkommener ästhetischer Maßstab fehl am Platze. Die rein ästhetische Sphäre scheidet aus angesichts dieser ernsthaften Wertung des Tieres als Geschöpfes. Zunächst scheint diese Haltung eine Art christlicher Charitas zu sein, Liebe den Häßlichen gegenüber, wo allein das Heilige schön ist. Doch nicht aus Erbarmen soll das Kind die Kröte lieben:

"Oh! mark the beauty of his eye:
What wonders in that circle lie!
So clear, so bright, our fathers said
He wears a jewel in his head!" (Loving and Liking, 11ff.)

Ein sittlicher Impuls verbindet sich mit analysierendem, das Einzelne erkennendem Sehen.[106]

Was die weiße Hirschkuh unter den "beasts", das ist der Schwan unter den "birds".[107] In der Poesie sind die Vögel die Stimme der Natur. Aber der Nachtigall[108], der Begleiterin aller Liebenden, zieht Wo. die bescheideneren und unscheinbareren Vögel, "cuckoo" und "stock dove", vor. Der "twofold shout" des Kukkuks bedeutet dem Dichter die Gewißheit und Wahrhaftigkeit seines eigenen Wesens, der eigenen Vergangenheit:

"Thou bringest unto me a tale
Of visionary hours" (To the Cuckoo, 11ff.)

"Visionary hours" sind kein flüchtiger Traum, sondern die Gegenwart im Lichte der Vergangenheit ("that golden time": To the Cuckoo, 28).

Schlicht wie der Doppelruf des Kuckucks ist das Gurren der wilden Taube:

("I heard a stock-dove sing or say
His homely tale, this very day;)
. . . . . .
He sang of love, with quiet blending,
Slow to begin, and never ending;
Of serious faith, and inward glee;
That was the song — the song for me!"[109]
(Poems of the Imagination, IX, 17ff.)

106) Es stellt sich bei Wo. unter dem Einfluß seiner Schwester ein (um 1800), vgl. Harper, I, 339 und 399, ferner: Wicke, S. 68ff.

107) Dion, 1ff.: "Fair is the Swan . .
. . . without visible Mate
Or Rival, save the Queen of night (!)
Showering down a silver light,"
ferner: Poems ref. to the Period of Childhood, VII, 36: "two fair swans . ." usw.

108) Huxley, Do what you will, S. 127: "Yes, even the nightingales he vexed . . . Even the innocuous nightingales were moralized, spiritualized, turned into citizens and anglicans — and along with the nightingales, the whole of animate and inanimate Nature." (H. sieht stark die verstandesmäßige, (spätere) Haltung in Wo.)

109) Vgl. ferner: Poems of the Imag., XXII, 5: "Over his own sweet voice the Stock-dove broods;" Misc. Sonn.; Part I, XII, 3: "To sit in meekness, like the brooding Dove."

4. Die Schönheit des Menschen.

Galsworthy gibt in seiner Erzählung "Magpie over the Hill" [110] eine Vision der himmlischen und irdischen Liebe und Schönheit. Hier scheinen Gestalten der Romantik lebendig zu werden; in der "clean sober little maid, with a very trusting upward look of trust" scheint eine von Wo.s Mädchengestalten zu leben, während das "elf thing" mit dem Antlitz "wild, almost wicked, yet so tender" an die "Belle Dame sans Mercy" erinnert. Galsworthy sagt am Schluß dieser "allegory of sacred and profane love": ". . . . knowing no more than ever which was which." Im geheimen aber gehört seine Zuneigung dem Bilde Keats'.

Es besteht kein absoluter Gegensatz zwischen Wo. und Keats; der Gegensatz liegt in der Auffassung vom Dichtertum begründet: bei Keats erzeugt die reiche poetische Imagination eine Gesetzlichkeit und Sittlichkeit aus sich heraus. "A thing of beauty is a joy for ever": das Schöne selbst ist Maßstab. Bei Wo. ist "the moral law" ein an die Dichtung herangetragener, vorgefaßter, philosophischer Begriff.

Wandel in Wo.s Leben.

Menschliche Schönheit ist dann wahre Schönheit, wenn sie dem Unvergänglichen im Menschen entspricht. Sie ist Natürlichkeit, Reinheit [111]. ob es die Jugend oder das Alter ist. Wo. hat den festen Glauben:

> "Not only that the inner frame is good,
> And graciously composed, but that, no less,
> Nature for all conditions wants not power
> To consecrate, if we have eyes to see,
> The outside of her creatures, and to breathe
> Grandeur upon the very humblest face
> Of human life." (Prel. XIII, 281ff.)

Der junge, leidenschaftliche Revolutionär Wo. spricht noch anders. In den "Descriptive Sketches", seinem Jugendwerk, läßt er erkennen, daß seine Seele sinnlicher Schönheit nicht teilnahmslos oder ängstlich abwehrend gegenübersteht.

In der Ausgabe von 1793 steht:

> "Farewell! Those forms that, in the noon-tide shade,
> Rest, near their little plots of wheaten glade;
> Those steadfast eyes, that beating breasts inspire
> To throw the "sultry ray" of young desire;
> Those lips, whose tides of fragrance come, and go,
> Accordant to the cheek's unquiet glow;
> Those shadowy breasts in love's soft light array'd,
> And rising, by the moon of passion sway'd."
> (Descr. Sketches, 1793, 148 ff.)

---

110) The Inn of Tranquillity, Tauchnitz, S. 35 ff.

111) Wicke, S. 93: "An sich ist der Mensch wie die ganze Natur heilig und rein."

Es ist Wo.s eigene "balmy time":

"In which a love-knot on a lady's brow
Is fairer than the fairest star in heaven!"
(Vaudracour and Juliet, 2f.)

Doch da Wo. wie kein zweiter Dichter Ehrfurcht vor dem dichterischen Wort und seiner Prägung hatte und alles ausmerzte[112], was die sittliche Vorbildlichkeit (denn auf die kam es ihm an) gefährden konnte, so sind diese Ausbrüche des jungen Herzens meist schamhaft verhüllt oder nach klassischem Muster gekünstelt umschrieben, zum Teil sind sie später unterdrückt. Aber auch hier löst die Schönheit "joys only given to uncorrupted hearts" (Descr. Sk., 404) aus.

"Joy" und "Love" sind nahe Verwandte. Beide sind spontane Reaktionen auf das Erscheinen des Schönen. Während aber die Liebe das eigentlich aktive "principle" ist, bezeichnet "joy" den feierlich-frohen Zustand des Gemüts, die Stimmung (oft durch "thoughts" wiedergegeben):

". . . . . And I have felt
A presence that disturbs me with the joy
Od elevated thoughts;" (Tintern Abbey, 93f.)

Aber auch der alternde Wo. ist für weibliche Schönheit empfänglich; der Ausdruck ist allerdings ein ganz anderer geworden. Schon 1828 zeigt in dem Gedicht "The Triad" sich das Schwinden der Imagination, damit der "simplicity", zugunsten einer weit ausholenden, gedrechselten und mythologisierenden Beredsamkeit, der die Fancy Pate gestanden hat:

"How vivid, yet how delicate, her glee!
So tripped the Muse, inventress of the dance;
So, truant in waste woods, the blithe Euphrosyne!"
(The Triad, 104ff.)

Schönheit der Jugend: Unschuld, Natürlichkeit.

Die schmerzliche Erkenntnis "that there hath past away a glory from the earth" (Intim. of Immort., 18) macht die Grundstimmung der großen Ode aus. Über der Kindheit liegt der Hauch des Unberührten, "the glory and the dream." Die Seele scheint sich noch mit der Ewigkeit eins zu fühlen.[113]

112) Wo.: "Sanctity of verse": Prel. XI, 61. Harper, I, 96: "In the edition of 1793 there are touches that the iron self-restraint of his later years caused him to erase or blur."

113) Die Vorstellung des Lebensfrühlings als schönster Zeit zeigen Beispiele:

". . . a Maiden is his guide,
Lovely as Spring's first rose;" (Borderers, I, 454)

". . . the whole earth,
The beauty wore of promise — that which sets
The budding rose above the rose full blown." (Prel. XI, 117f.)

Dies Eins-sein des Kindes mit der Natur drückt seine "passive beauty" aus (Poems of the Fancy, XXXII, 42). Nicht das Kindlich-Naive erfreut den Dichter, sondern das Naturnahe, Unverbrauchte des jungen Geschöpfes. Das läßt sich durch alle Gedichte hindurch verfolgen; "fair" drückt hier meistens diese Gefühle in ihrer Einheit aus:

"Her eyes were fair, and very fair;
– Her beauty made me glad." (We are seven, 11f.)

"I have a boy of five years old;
His face is fair and fresh to see;
His limbs are cast in beauty's mould,"
(Anecdote for Fathers, 1ff.)

"Vision".

Die Begegnung mit dem Schönen vollzieht sich in der Einsamkeit: in der Natur scheint sich die ganze Schönheit in dem Bilde eines plötzlich auftauchenden Mädchens zusammenzuziehen:

"Sweet Highland Girl, a very shower
Of beauty is thy earthly dower!"
(Mem. of a Tour in Scotland, 1803, 1f.)

Wo es sich um die geliebte Frau handelt, tritt die Eigenartigkeit dieses plötzlichen Erkennens eines (anscheinend schon lange gesuchten) Bildes klar zu Tage. Von gesteigerter Eindringlichkeit ist die Darstellung des geliebten Schönen, später wird es zur Gestalt der schönen geliebten Frau. Es ist die "geliebte und immer gesuchte Gestalt".[114] Im Augenblick des Erblickens ist bereits das Bild da; nicht durch Zusammensetzung aus Einzelbeobachtungen, seien es auch noch so wenige; sondern blitzschnelles Erkennen des Immer-Geliebten. So entsteht gleich im ersten Augenblick das "Phantom of Delight", eine spontane, gleichzeitige Schöpfung aus Ich und Du, ein Bild, dessen Eigenheit sich erst nachträglich entfaltet.

"The aesthetic sensation is thus both sight and *insight*. It has often been called vision. To Wo., however, this experience was no cousin of dream .... In a world thus integrated *sensation* is at once transmuted into *insight* and *primal sympathy* into *vision*."[115]

"Vision" ist also kein Blendwerk, das sich später selbst zerstört oder wie ein Hauch verweht; Wo. wußte, das "objects which appeal to the sense of the beautiful are not isolated in our consciousness from all other."[116] Was aber ist das "sense of the beautiful" für Wo.?

---

114) Schleiermacher, Reden, S. 39 (Ed. Otto, Göttingen 1926 [5]).
115) Campbell und Mueschke, S. 52.
116) Ebenda.

"Sense of beauty."

"Sense" kann bei Wo. zweierlei heißen:

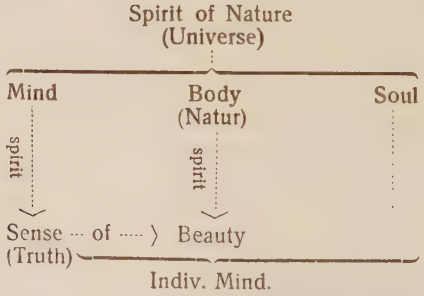
1. "Sinn" = Offenbarung des "Universal Mind", der sich an den "Individual Mind" richtet;
2. "Sinne" = die Mittler zwischen Natur und Ich.

Hutcheson hatte verkündet: "These determinations to be pleased with certain complex forms, the author chooses to call Senses; distinguishing them from the powers which commonly go by that name . . ." — "Let it be observed, that in the following papers, the word "beauty" is taken for the idea raised in us, and a sense of beauty for our power of receiving this idea." [117]

Für H. ist "sense of beauty" (auch "of the beautiful") ein innerer, nur auf das Schöne gerichteter Sinn. Hier weicht Wo. notwendigerweise ab: "Sense of beauty" gebraucht er im Sinne von 1. "Sinn" = Offenbarung des "Universal Mind":

> "With deep devotion, Nature, did I feel,
> . . . . . .
> . . . . . what benefit I owed
> To thee, and those domains of rural peace,
> Where to the sense of beauty first my heart
> Was opened;" (Prel. VIII, 70 ff.)

Ebenso setzt Wo. in "Tintern Abbey" den "sense sublime" mit "presence" und "a motion and a spirit" (Tintern Abbey, 94 ff.) auf eine Stufe; er bezeichnet also damit das Wesen des Schönen, das seine Sinngebung von dem All-geist erhält. "Sense" berührt sich daher nahe mit "Truth", denn beide betonen in der Ganzheit eines Erlebens das Sinnvolle, Gesetzliche. Tragen die Empfindungen stark den Charakter der erlebten Wahrheit oder des erlebten Sinnes, so werden "Mind" und "Body" des Universums zu einer Einheit:



"Sense" im Sinne von 2. = Mittler, Organ, zwischen Natur und Ich, ist für Wo. ebenfalls stark an das Objekt gebunden, da er fühlt, daß "nature and the language of the sense (Tintern Abbey, 108) zusammengehören.

117) Hutcheson, S. IX (Preface).

Im integrierten Erleben bedingen die im Denken und Sprechen getrennten Werteinheiten wie "gut" und "schön" einander. Schön ist also notwendige Erscheinungsform, ("Epiphanie") eines als wahr erschauten Sachverhaltes. Das Erleben braucht dabei nicht immer in ein feierlich-hohes Gefühlsfluidum eingehüllt zu sein; ein solches Bild kann zunächst "haunt, startle, and waylay" (She was a Phantom, 10), doch die Imagination besteht gerade darin, daß sie nur auf die Wahrheit reagiert.

Schönheit des Alters: "Virtue".

Die Schönheit ist unvergänglich; sie vergeht nicht mit der Zeit, sondern sie wandelt sich. Sie ist keine Form, die zerspringt, sie ist nicht auf Gedeih und Verderb an die Dinge gebunden, sondern sie ist in lebendigem Wandel begriffen, kraft des ihr innewohnenden "spirit of life" ("Beauty — a living Presence"):

"Think, if thou on beauty leanest,
Think how pitiful that stay,
Did not virtue give the meanest
Charms superior to decay."
(Poems ref. to the Period of Childhood, XVII, 61 ff.)

Deshalb kann Wo. die Schönheit eines alten Gesichtes preisen. Sein Optimismus ("Hope" und "Faith") läßt ihn das Bleibende erkennen und suchen.

Drei Gestalten mögen hier besonders ins Auge gefaßt werden; alle drei sind sie aus dem "humble and rustic life" herausgegriffen: "because in that condition the passions of man are incorporated with the beautiful and permanent forms of Nature." (Prose Works, Grosart, II, On the Principles of Poetry and the Lyrical Ballads).

1. "I studied as we sate
By the bright fire, the good Man's form, and face
Not less than beautiful; an open brow
Of undisturbed humanity; a cheek
Suffused with something of a feminine hue;
Eyes beaming courtesy and mild regard;" (Exc. V, 778 ff.)

„form and face" als Hendiadyoin ist psychologisch vertiefend. "form" deutet auf die äußeren Umrisse, "face" bezeichnet das Gesicht. Aber es ist mehr als eine psychologische Studie; es ist auch kein wirklichkeitsgetreues "picture", "portrait"; es ist weder malerisch, noch "realistisch", noch "expressionistisch". Wo. sieht in dem alten Manne ein Bild, das er selbst mit sich trägt; er sieht den Alten im Glanze dieses Lichtes. Die Sinn-losigkeit einer vielfältigen Wirklichkeit fällt in diesem Schauen des Dichters ab; es bleibt der Kern, die "individuelle Idee".[118] Daher sind auch in dem sprachlich geformten Bilde die Worte nicht — wie Bausteine — auswechselbar; mit den Worten steht und fällt das "Image".

118) Über individuelle Idee vgl. Deutschbein, W. d. R., S. 114.

Drei Elemente einen sich so in ihm:

a. Äußere Gestalt ("form and face"),
b. indiv. Idee,
c. die synthetische Kraft des Wortes (als Ausdruck der synthetischen Kraft des erlebten "Einbildes").

Auch hier erscheint die Gestalt von Glanz übergossen, wenn es auch nur das armselige Herdfeuer ist ("By the bright fire").

Im einzelnen zeichnen den Alten dieselben Eigenschaften aus, die das Wesen der "inferior creatures" ausmachten:

"In such a man, so gentle and subdued,
Withal so graceful in his gentleness," (Exc. V, 790 f.)

2. War dieses "Image" ein direktes, d. h. nach dem zusammenhängenden "Einbild" gestaltet, so ist das der "hapless Ellen" mehr ein indirektes, da es sich aus zusammenhängenden Einzel-"Einbildern" durch die Kraft des Wortes zusammenfügt. Deshalb muß der Dichter zum Schluß noch einmal ihr Wesen zusammenfassend schildern:

"Meek Saint! through patience glorified on earth!
In whom, as by her lonely hearth she sate,
The ghastly face of cold decay put on
A sun-like beauty, and appeared divine!" (Exc. VI, 1031 ff.)

In diesem Augenblick tritt das indirekte oder "latente" "Image" klar hervor und übergießt die geschilderte Gestalt mit dem verklärenden Glanze des Schönen.[119]

3. In die Sphäre des Erhabenen erhebt sich das "Image", wenn der Mensch mit der Natur eins zu sein scheint. So der alte Schäfer im Abendlicht:

"His form hath flashed upon me, glorified
By the deep radiance of the setting sun:
Or him have I discried in distant sky,
A solitary object and sublime,
Above all height!" (Prel. VIII, 269 ff.)

Zum Erscheinen des Schönen und damit zum Erscheinen des "Image" gehört:

1. In der geschilderten Gestalt: Harmonie von "universal" und "individual mind";

2. Im Dichter: dieselbe Harmonie, auf sich selbst, den eigenen "individual mind" erweitert:

X	X	X
Dichter (Individual Mind)	Image (Individual Mind)	Universal Mind

119) Campbell u. Mueschke, S. 15: "He (Wo.) associates both (psychic distance and universal significance) with enduring natural objects and thus relieves these emotions of some of their accidental and ephemeral qualities."

Daß das "Image" in diesem spezifischen Sinne, den Deutschbein[120] ihm zulegt, bewußt geschaffen wird, lehrt ein Wort aus dem Munde des Pfarrers:

"..... 'thus sanctioned',
The Pastor said, 'I willingly confine
My narratives to subjects that excite
Feelings with these accordant; love, esteem,
And admiration; lifting up a veil,
A sunbeam introducing among hearts
Retired and covert; so that ye shall have
Clear images before your gladdened eyes.." (Exc. VI, 645)

V. Das Wesen des Schönen in der subjektiven Wirklichkeit (= Bewusstsein).

1. Akzentverlagerung von der objektiven auf die subjektive Wirklichkeit (Bewußtsein = mind).

Sie vollzieht sich bei Wo. nicht schlagartig, sondern als natürliche Evolution.

Bislang war die Um- und Mitwelt des Dichters auf ihren Schönheitsgehalt hin untersucht worden. Es geschah das unter Benutzung des dichterischen Werkes selbst. Nach der Bedeutung des Schönen in der Wertwelt des Dichters wurde nicht gefragt; es handelte sich darum, die Elemente des Schönen, wie es sich Wo. darbot, zu suchen. Wir haben diese "Daseinswirklichkeit" des Schönen absichtlich von ihrer "Bewußtseinswirklichkeit" für den Dichter getrennt; Wo. selbst nennt ja das "Prelude" "Growth of a Poet's Mind". So wie in jedem Einzelfalle eines Gedichtes das unbewußte Erleben allmählich ins bewußte Gestalten übergeht, so vollzieht sich im Laufe der Schaffensjahre Wo.s derselbe Wandel in der Gesamtheit seiner Struktur. Es wird daher im Folgenden der Einfluß dieses Prozesses im großen auf die Auffassung vom Schönen zu zeigen sein.

Wo Wo. Menschen schildert, gibt er "Images" von ihnen. Mit der äußeren Welt verhält es sich nun genau so wie mit der Mitwelt; auch in der Natur, in der Landschaft schildert er die individuelle Idee. Wenn diese Menschen und diese Landschaften nun "schön" sind, so muß die Schönheit in irgend einer tieferen Beziehung zur individuellen Idee stehen und damit in Beziehung zur transzendentalen Sphäre. Haftet die Schönheit nun der transzendentalen Sphäre an, d. h. ist sie und wie weit ist sie "geistige Energie" des Dichters?

Um diese Frage beantworten zu können, muß Wo. nach seiner Bewertung der Schönheit im erkenntnistheoretischen Sinne befragt werden: ist sie "absolut", d. h. vom Menschen unabhängig, oder

120) Seminarprotokoll WS 35/36.

ist sie "relativ" und somit erst durch den Menschen möglich?[121] Harper[122] spricht sich hier nicht genau aus: "It may not be sound Wordsworthian doctrine, but, nevertheless, it is probably true that natural beauty has no existence in herself, and lives only in the eyes of human beholders.)

"Sound Wordsworthian doctrine" schien nach unsern Ergebnissen zu sein, daß "Beauty — a living Presence of the earth" als unmittelbar Daseiendes erlebt wird. Die Schönheit lebt frei und unabhängig vom Menschen:

"Dear Spot! which we have watched with tender heed,
. . . . . .
Thou for our sakes, though Nature's child indeed,
Fair in thyself and beautiful alone,
Hast taken gifts which thou dost little need."
(Poems f. on the Affect., IV, 33 ff.)

sagt er, als er von seinem Garten Abschied nimmt.[123]

In der spontanen Hinwendung an die Natur liegt die Erklärung. Dagegen wird an anderer Stelle der Akzent auf das Subjekt, den "percipient", verlegt:

"Vain is the glory of the sky,
The beauty vain of field and grove,
Unless, while with admiring eye
We gaze, we also learn to love."
(Poems of the Fancy, XX, 5 ff.)

Durch das Bewußtwerden vollzieht sich so ein Wandel von der absoluten zur relativeren[124] Schönheit. Es vollzieht sich eigentlich kein Wandel des Sachverhalts, sondern des Aspekts. Das Bewußtsein wird sich seiner Kraft und seines Vermögens bewußt. Wir können am "Prelude" diesen stufenweisen Wandel verfolgen.

"I speak in recollection of a time
When the bodily eye, in every stage of life
The most despotic of our senses, gained
Such strength in me as often held my mind
In absolute dominion." (Prel. XII, 127 ff.)

Es vollzieht sich dann der Ausgleich:

"In Nature's presence stood, as now I stand,
A sensitive being, a creative soul." (ebenda, 206 ff.)

Dann erwacht das Bewußtsein:

"There are in our existence spots of time . . ." (ebenda, 208)

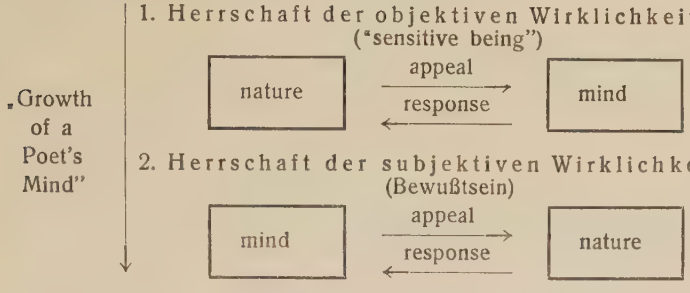
und vermittelt:

"Profoundest knowledge to that point, and how,
The mind is lord and master — outward sense
The obedient servant of her will." (ebenda, 221)

121) Nicht mit Kants "freier" und "anhängender" Schönheit zu verwechseln
122) Harper, II, S. 427.
123) Vgl. ferner Poems on the Naming of Places, VII, 18 ff.:
". . . Ye kindred Pinnacles —
. . . Beautiful in yourselves . . ."
124) Es handelt sich um einen Unterschied des Grades!

Das Bewußtwerden, das den Inhalt des "Prelude" ausmacht, versucht so, das Schönheitsempfinden dahin zu beeinflussen, daß es das Schöne auf seine Seite zu ziehen versucht, wobei sich die feste, aus der Natur gewonnene Erfahrung ihm widersetzt, und dies um so stärker, als ja die Natur kein geschaffenes Gebilde, keine "natura naturata", sondern "natura naturans" ist.

Wenn wir uns der Bedingtheit des Wandels bewußt bleiben, kann folgendes Schema zwei Hauptstadien aus Wo.s Entwicklung zur Darstellung bringen:



Dieser Wandel ist so zu verstehen:

Der Akzent wird allmählich vom Objekt auf das Subjekt verlegt. Doch wird nicht etwa aus der Rezeption eine Produktion; vielmehr bleiben die Erlebnis- und Erfahrungsinhalte auch in dem späteren (2.) Stadium bestehen; die reproduktive Imagination Wo.s läßt sich in der Sphäre nie hinwegleugnen; die Natur mit ihren durch Raum und Zeit gegebenen Daseinsformen ist der bewußte oder unbewußte Stoff seines Schaffens. Aber die Erkenntnis der Abhängigkeit aller Wahrnehmungen vom "mind" läßt ihm — besonders in späteren Jahren immer stärker — die Natur im Spiegel des Bewußtseins erscheinen, um dann diesem letzteren immer mehr Wert zu verleihen:

1801 sagt Wo. im "Prefece" der "Lyrical Ballads"[125]: "He (the poet) considers man and nature as essentially adapted to each other, and the mind of man as naturally the mirror of the fairest and most interesting properties of nature."

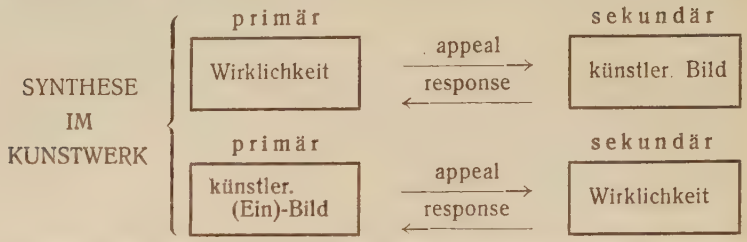
1805 am Ende des "Prelude" heißt es:

(We will) "Instruct them (men) how the mind of man becomes
A thousand times more beautiful than the earth
On which he dwells . . ." (Prel. XIV, 448 ff.)

Die Schönheit wird hier vom Dichter neu geschaffen, dieser tritt so dem Universum gegenüber als Schöpfer auf. Durch den Schöpfungsakt aber vollzieht er die für sein "romantisches" Schaffen

125) Oxford Ed., S. 938.

entscheidend wichtige Synthese der objektiven und subjektiven Wirklichkeit in der Kunstwirklichkeit.



Der Aspektwandel läßt hingegen das Wesen des Schönen unberührt, allerdings wird das Gefühl der verlorenen Kindheit dort am stärksten, wo Wo. das Schwinden der Imagination ahnt: in der großen Ode. Man könnte sie als "Testament of Beauty" Wo.s bezeichnen; es ist noch einmal ein helles Aufleuchten der Schönheit der Natur; und der Glanz und die Frische der vergangenen Tage der Jugend, die für Wo. verloren scheinen, breiten sich über die Verse aus und heilen den Bruch für immer im Wort:

"There was a time when meadow, grove, and stream,
The earth, and every common sight,
To me did seem
Apparelled in celestial light,
The glory and the freshness of a dream."
(Ode, Intim. of Immort., 1ff.)

Hier zeigt sich im Grunde derselbe Vorgang, den das "Image" erkennen ließ; die Schönheit ist ein überirdischer Glanz auf den Dingen. Dort, in der Natur-, Tier- und Menschenschilderung war es die unmittelbare Gegenwart des Unendlichen; hier ist es die Unendlichkeit der Vergangenheit. Die gemeinsame Ursache aber muß noch aufgezeigt werden. In beiden Fällen aber zeigt das dichterische Wort, daß das Wesen des Schönen sich gleichbleibt, so wie die Sinne es zuerst erfuhren:

"Those recollected hours that have the charm
Of visionary things, those lovely forms
And sweet sensations that throw back our life,
And almost make remotest infancy
A visible scene, on which the sun is shining." (Prel. I, 631ff.)

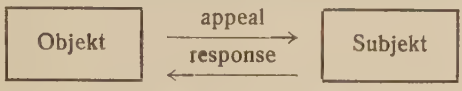
Damit beantwortet sich die Frage nach objektiver oder subjektiver Schönheit: die subjektive Schönheit ist die wiedergespiegelte Schönheit des Objekts, der Natur. Das Schöne stellt somit ein stabiles Element dar. Die Persönlichkeit Wo.s ist von hier aus betrachtet von einer geradlinig sich entwickelnden Struktur.

2. Love — Beauty.

Während so die "Kopernikanische Drehung" der qualitativen Beschaffenheit des Schönen nichts anhat, zeigt sie sich, da parallel zu ihr das Nachlassen der Imagination und das Hervortreten

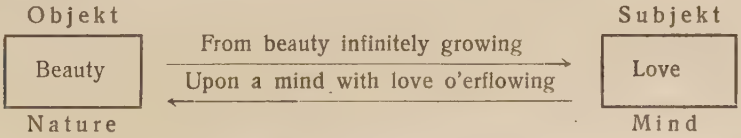
des begrifflichen Denkens verläuft, in der häufigeren begrifflichen Verwendung des Wortes. Damit aber ordnet sich das Schöne als "die Schönheit" anderen Begriffen und Werten zu. Es erwächst daraus die Aufgabe, die inneren Beziehungen von Schönheit und Wertwelt herzustellen, wie sie sich im "mind" des Dichters gruppieren, und damit die dynamischen Kräfte freizulegen, die reflexartig durch die Schönheit ausgelöst werden.

Aus einem späteren Gedicht geht deutlich die grundsätzliche Beziehung von "beauty" und "love" für Wo. hervor. Es ist eine Beziehung im Sinne der bereits[126] erwähnten:



"When will your hapless patrons learn
To watch and ponder — to discern
The freshness, the everlasting youth,
Of admiration sprung from truth;
From beauty infinitely growing
Upon a mind with love o'erflowing —" (von uns gesperrt)
(Mem. of a Tour in Scotland, 1814, III, Effusion, 111ff.)

Das Verhältnis "beauty — love" ist dem Platonischen Eros in vielem vergleichbar. Die Schönheit ist eine "vis attractiva"[127], die auf das Subjekt ausgeübt wird. Sie appelliert an das Subjekt und erregt den Eros:



In "appeal" und "response" verschmelzen Subjekt (love) und Objekt (beauty).[128]

Es wäre aber verfehlt, den Begriff des Platonischen Eros mit dem der romantischen Liebe (im Sinne von Wo!) völlig gleichzusetzen. Die Verschiedenartigkeit in der Auffassung des Schönen differenziert auch seine Wirkung.

Bei Plato ist die Subjekt — Objekt — Beziehung — das Streben — stark betont.[129]

---

126) Vgl. S. 43.

127) Deutschbein, Kolleg: Haupttypen der Romantik.

128) Diese Beziehung entspricht dem auf S. 43 dargestellten Schema 1: Herrschaft der objektiven Wirklichkeit. Im Bereich der Schönheit tritt die Beziehung Schema 2: Herrschaft der subjektiven Wirklichkeit naturgemäß zurück, da das Wesen des Schönen immer als von außen kommend empfunden wird.

129) Plato, Gastmahl, Sokrates-Diotima, S. 132: "denn dies heißt richtig zum Erotischen gehen oder geführt werden, daß man von diesen schönen Dingen beginnend jenes Schönen wegen immer hinaufsteige . . . und am Ende jenes Selbst, welches schön ist, erkenne".

Bei Wo. entwickelt sich vom Objekt her ein "intercourse":

"To fear and love,
To love as prime and chief, for there fear ends,
Be this ascribed; to early intercourse,
In presence of sublime and beautiful forms." (Prel. XIV, 162 ff.)

Das gegenseitige Geben und Nehmen und die gleichwertige Beurteilung des "Mind" wird in späteren Jahren betont:

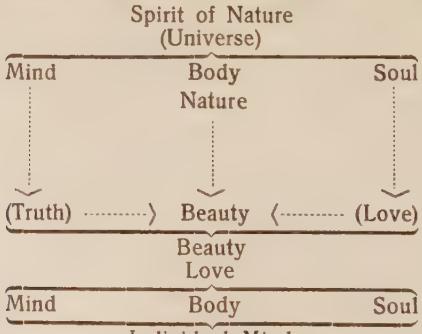
"How exquisitely the individual Mind
... to the external World
Is fitted: — and how exquisitely too —
Theme this but little heard of among men [130] —
The external World is fitted to the Mind;" (Exc. Pref., 1814, 63ff.)

Liebe aber ist für Wo. nie das sinnliche Begehren. Liebe ist die Kraft [131] des Teilnehmens des Einzelnen am großen Ganzen; sie ist ein frommes und freudiges Hinwenden an das an seiner Schönheit erkannte "universe":

"When wedded to this goodly universe
In love and holy passion." (Exc. Pref., 53f.)

in kindlich-einfacher Hingabe an Gott. Auch das Geliebte, der "antitype" [132] — das Schöne in diesem Falle — muß ein Heilig-Schönes sein.[133]

In dem anschaulichen Denken Wo.s ist aber trotz weitgehendster Abstraktion das Schöne (bzw. die Schönheit) kein Begriff, der "disjunktiv" ist und in dieser Disjunktion einen andern Wert vertreten, ersetzen oder gar symbolisch darstellen kann.[134] Die Grundlage ist auch hier das Ganzheitserleben; in diesem Falle, wo die enge Beziehung Liebe — Schönheit den Ton der Bedeutsamkeit trägt, tritt die Bedeutung des "Mind" etwas zurück [135]:



130) Die Bekanntschaft mit Kant wird hierdurch sehr zweifelhaft!
131) Vgl. Coleridge: "Love is the spirit of life."
132) Shelley, Essays and Letters, On Love, S. 53: "The discovery of its antitype ..... this is the invisible and unattainable point to which Love tends."
133) Es ist nicht das Heilige schön (Christl. Forderung der Charitas); auch nicht — wie in der Renaissance – das Schöne "heilig". In jenen Fällen handelt es sich immer um eine Über- bezw. Unterordnnng eines Begriffes.
134) Kant: KU, S. 290: "Das Schöne ist das Symbol des Sittlich-Guten."
135) Vgl. S. 38, Schema.

3. Beauty — Truth.

Tritt das Schöne mit dem Wahren und dem Erhaben-Heiligen ("truth" und "sublimity, holiness, awe") zusammen in gleicher Bedeutsamkeit auf, so bildet sich eine Art Dreieinigkeit, in der qualitativ keins dem anderen überlegen ist und in der dem Schönen die form- und gestaltgebende Aufgabe zufällt, da das Schöne allein den Sinnen unmittelbar zugänglich ist. Das Schöne besitzt damit Wahrheitscharakter; denn im Erlebnis i s t "beauty" = "truth", getrennt kommen beide Kategorien nur als Begriffe vor:

"Of Truth, of Grandeur, Beauty, Love, and Hope,"
(Exc. Pref., 14)

So kann in der bildhaften Umprägung die Schönheit als Gewand gesehen werden:

"This city now doth, like a garment, wear
The beauty of the morning;"
(Misc. Sonn., Part. II, XXXVI, 4 f.)

4. "Presence".

Das Schöne (als Darstellung der Dreieinigkeit "Beauty — Truth — Holiness") kann so unmittelbar als göttliche Gegenwart empfunden werden, daß sie als "presence" bezeichnet wird (Tintern Abbey, 93):

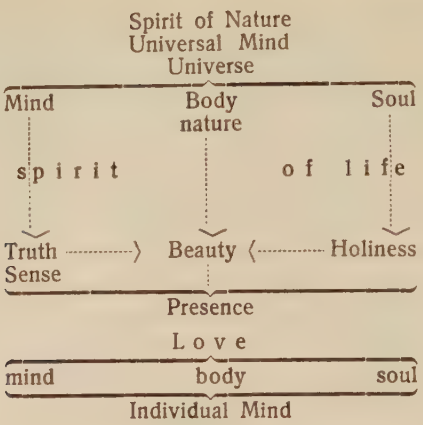
"Beauty — a living Presence of the earth,
Surpassing the most fair ideal Forms
Which craft of delicate Spirits hath composed
From earth's materials — waits upon my steps;"
(Exc. Pref., 42 ff.)

"Presence" ist an sich nicht mit den äußeren Sinnen ("eye" and ear") wahrnehmbar, trotzdem wird die Nähe des Göttlichen gefühlt; "presence" hat daher stark religiösen Charakter. Das Göttliche, der "Spirit", ist im Phänomen "immanent, atmosphärisch wirksam, nicht ideell greifbar".[136]

Zugleich betont "presence" aber auch die unbedingte Wirklichkeit; "living" bezeichnet, daß das Ding, bzw. die Vorstellung von dem Strom göttlichen Geistes, dem wirklichen "Leben", durchpulst ist. "Beauty — living Presence" ist daher die letzte Steigerung, deren die Schönheit überhaupt fähig ist. Als Begriff umschließt sie die ästhetische, moralische und religiöse Sphäre. Wo die drei begrifflich verschiedenen, im Erlebnis aber geeinten Erscheinungsformen des "Spirit of Nature": "Mind", "Body" ("nature") und "Soul" in gleicher Wirksamkeit erscheinen, drückt "presence" nicht nur die volle Gegenwärtigkeit des Objekts aus, sondern schließt

136) Vgl. Otto, S. 90 f.

damit gleichzeitig die volle und gänzliche Bereitschaft des Subjekts ein:



5. Der Begriff Schönheit im philosophischen System Wo.s

Wo. ist in erster Linie Dichter, Künstler; erst in zweiter Linie Philosoph[137] und "Seher".[138] Sein Denken verläuft zunächst und im einzelnen nicht abstrakt begrifflich; es ist anschauungs- bzw. A. B. (Anschauungsbild)-haft, eidetisch; soweit es abstrakt ist, ist es Abstraktion aus erlebnismäßig gegebenen, sinnlich erfahrenen Tatbeständen auf Grund der kohärenten Struktur.[139] Solch ein sinnlich erfahrener Tatbestand ist das Schöne. Selbst zum Abstraktum "erhoben", verliert es nicht ganz seine eigentümliche Anschaulichkeit.[140] D. h., der transzendentale Charakter haftet auch den Begriffen an: "Beauty — a living Presence". Die transzendente Idee ist bei Wo. gar nicht vorhanden; sie ist durch das stark dynamische und individualistische Lebensgefühl[141] und das damit verbundene anschauliche Denken gleichsam aus der Transzendenz in die transzendentale Sphäre hinabgezogen.

Was in der Sphäre des Erlebnishaften "love", im Dichterischen "imagination" ist, erscheint im Erkenntnishaften als "will". Wille und Streben nach Individualität gestalten die gesamte Wirk-

137) Sperry, S. 21: "As for Wo.s 'systems', there is not one of them . . . which is not second-hand as we find it in his poetry and which may not be had better in the prose original from which he took it."

138) Vgl. Munk.

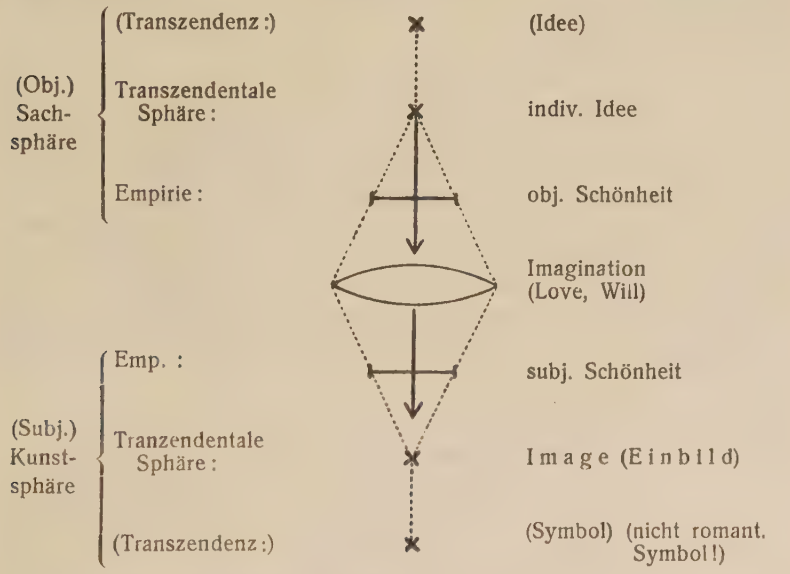
139) Hensel, S. 179.

140) Wo. erkennt "beauty and dignity of the human mind" durch "beautiful and permanent forms of nature". (Pref. der "Lyrical Ballads", Oxf. Ed., S. 935).

141) Sherwood, S. 149: "To Wo., the very heart and inmost core of individuality is the will; it is the binding, fusing power, the creative force . . . the very centre and secret of individuality; in its exercise is the act of creation whereby man creates himself an individual."

lichkeit so um, daß alle ihre Erscheinungsformen sich nach dieser Lebensform umgestalten: so wird entsprechend dem dynamischen Lebensgefühl Wo.s das Sein zum Werden, das Bild zum Einbild; entsprechend dem anschaulichen Denken die Idee zur individuellen Idee; entsprechend dem "Will", dem Streben nach Individualität das Erleben zum gesteigerten Leben, zum künstlerischen Schaffen.

So sieht Wo. die Idee des Schönen bereits in das empirische Dasein eingebettet. Das Schöne ist damit der individuellen Idee des Sachverhaltes wie auch dem konkreten Phänomen eigen. Diese sphärenverbindende Funktion macht somit die Schönheit zur objektivierten, synthetischen Kraft, die ihre künstlerische Gestalt im "Image" findet:



Hegel[142] bezeichnet das Schöne als "das sinnliche Scheinen der Idee." Er legt dabei den Akzent auf "Idee". Auch für Wo. ist die Schönheit nicht Selbstzweck. In Analogie zu Hegel könnte man Schönheit als "sinnliches Scheinen der individuellen Idee" bezeichnen. Hegel betont ferner die Überlegenheit der Kunstschönheit über die Naturschönheit: "Die Kunstschönheit ist die aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit, und um so viel der Geist und seine Produktionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um so viel ist auch das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur."[143]

142) Hegel, S. 76.
143) Ebenda.

Was bei Hegel grundsätzliche Antithese von Geist und Natur ist, ist bei Wo. eine gegenpositive Dualität; für ihn ist die Kunstschönheit das Bild der Naturschönheit. Die Frage, ob vielleicht die Schönheit des dichterischen Gesamtwerkes die der Natur übertrifft, muß hier unbeantwortet bleiben.

Es zeigt sich, daß Wo.s Gedanken sich nicht in ein abstraktes Begriffsschema einfangen lassen.[144] Andererseits muß seinem Hange nach philosophischer Gründung seines Werkes Rechnung getragen werden, diesem Hange, der sein Schicksal als Künstler besiegeln sollte. Wo. ahnte es noch nicht, als er schrieb (1801): "Poetry is the image of man and nature" . . . "The Poet writes under one restriction only, namely the necessity of giving immediate pleasure." "It is an acknowledgement of the beauty of the universe".

6. "Anti-Climax".

Hängt nun vielleicht die von Sperry mit Wo.s "system" begründete "Anti-Climax" auch mit unserer Frage zusammen?

Sperry bezeichnet mit "system" die grundsätzliche programmatische Formulierung von Normen, die Wo. seinem Werk anlegen will: "I am persuaded therefore that Wo.'s decline was a foredoomed conclusion to his life as a poet, given his technical premises and the restricted subjects which were his patrimony from the earlier years of simple sensations and ideas."[145]

Der Charakter des Schönen war aber gerade von diesen ersten Eindrücken bestimmt:

"The Rainbow comes and goes,
And lovely is the Rose,
The Moon doth with delight
Look round her when the heavens are bare,
Waters on a starry night
Are beautiful and fair;
The sunshine is a glorious birth;
But yet I know, where'er I go,
That there hath past away a glory from the earth."
(Ode, Intim. of Immort., (II), 10 ff.)

Dieser Schimmer und Abglanz des Ewigen war ja gerade als Zeichen der Harmonie und des Eins-seins mit der Natur das Wesensmerkmal des Schönen. Was ist das Nachlassen der Imagination denn anders als ein vergebliches Bemühen, die Kluft, die die Jahre zwischen Natur und Mensch aufreißen, zu überbrücken? Und die dichterische Imagination Wo.s ist gerade durch ihr rückschauendes, Gegensätze verbindendes Schaffen gekennzeichnet. Darin liegt ihre

144) Unsere Schemata sind nicht als solche "Begriffsschemata" aufzufassen, sondern als ein Hilfsmittel, um die an sich, vielfach sich überdeckenden dichterischen Ausdrücke zu Bedeutungsgruppen und -feldern zusammenzuschließen.

145) Sperry, S. 142.

Kraft, aber auch ihr natürliches Versagen in einem späteren Lebensalter.

So ist die Tatsache, daß sich die Auffassung vom Schönen bei Wo. nicht wandelt, ein Zeichen seines geradlinigen Weges, ein Zeichen ferner der tiefen Verbundenheit mit dem "spirit of nature"; andererseits aber auch der Grund seines frühen dichterischen Versagens, seiner "Anti-Climax."

VI. Sprachlicher Ausdruck des Schönen.

1. Imagination — Image.

Die Bedeutung der Imagination für die Romantik ist von Deutschbein dargelegt.[146] Sie ist bei Wo. gekennzeichnet durch ihre objektiv-subjektive Tätigkeit; "sie beruht auf einer inneren Symphonie von Ich und Nicht-Ich."[147] Wo. selber ermißt ihre Bedeutung:

> "Imagination, which, in truth,
> Is but another name for absolute power
> And clearest insight, amplitude of mind,
> And Reason[148] in her most exalted mood." (Prel. XIV, 189 ff.)

Wie Sir Joshua Reynolds erkennt auch Wo. in der Imagination eine gesteigerte Zusammenfassung aller Kräfte im Hinblick auf intuitive Erkenntnis. Die Imagination hat so mit dem Schönheitserlebnis den Ganzheitscharakter gemeinsam, mit dem Unterschied, daß die Imagination den Künstler als solchen auszeichnet[149], während das Schönheitserlebnis als Ganzheitserscheinung allgemein gültig ist.

Wie wirkt sich die Imagination bei Wo. aus? Wenn für Coleridge die Imagination die "faculty of symbols"[150] ist, so bedeutet für ihn "symbol": ". . that it always partakes of the reality which it renders intelligible: and while it enunciates the whole, abides itself as a living part in that unity of which it is the representative."

---

146) Deutschbein, W. d. R., S. 17 f.

147) Ebenda, S. 18.

148) Campbell und Mueschke, S. 46, führen zur Beleuchtung des besonderen Gehalts von "Reason" bei Wo. eine Stelle aus dem 13th Discourse von Sir Joshua Reynolds an: "In particular, Reynolds uses the word 'Reason' in an unusual sense and one much like that later adopted (?) by Wo. . . Reason meant to S. J. a kind of intuition — a faculty generated by the accumulated experience of one's entire life: 'There is in the commerce of life, as in art, a sagacity which is far from being contradictory to right reason, and is superior to any occasional exercise of that faculty; which supercedes it; and does not wait for the slow progress of deduction, but goes at once, by what appears a kind of intuition, to the conclusion. A man endowed with this faculty feels and acknowledges the truth though it is not always in his power, perhaps, to give a reason for it . . ."

149) Die künstlerische Imagination.

150) Deutschbein, W. d. R., S. 19.

Wo. gebraucht "symbol" in diesem Sinne nicht. Sein Denken ist anschaulich. Das romantische "symbol" Coleridges, (das von dem Begriff Kants, wie er uns geläufig ist, scharf zu trennen ist), wird von Wo. durch die Imagination als "truth and beauty" erlebt.

Wir nennen den dichterischen Ausdruck der Imagination "Image", um das organische Beziehungsverhältnis der Tätigkeit und der "Tat" zu kennzeichnen.[151]

2. Fancy — Symbol — Beauty.

Taucht das Wort "symbol" bei Wo. auf, so nie im Zusammenhang mit der Imagination. Es hat nicht die Bedeutung wie bei Coleridge:

"Philosophy! and thou more vaunted name
Religion! with thy statelier retinue,
Faith, Hope, and Charity — from the visible world
Choose for your emblems whatsoe'er ye find
Of safest guidance or of firmest trust —
The torch, the star, the anchor; nor except
The cross itself," (Exc. V, 331ff.)

Statt "symbol" erscheint ebenso häufig "emblem":

"That obvious emblem giving to the eye
Of meek devotion, which erewhile it gave,
That symbol of the day-spring from on high,
Triumphant o'er the darkness of the grave."
(Misc. Poems, XIII, 25 ff.)

Drei Charakteristika für das "symbol", bzw. das "emblem" zeigt diese Stelle: 1) obvious, 2) guidance, 3) trust. Was hier dem Wesen Wo.s einerseits und dem der Imagination andererseits nicht angemessen scheint, ist die Statik des Symbols (außer der reinen Begrifflichkeit.[152]) Es ist ein Erinnerungszeichen an einen einmaligen konstitutiven Akt. Auch bei Wo. findet es sich daher besonders auf die religiöse Sphäre bezogen, wo es als sichtbares Zeichen (Kreuz!) von etwas Unsichtbaren eine Stärkung des Glaubens bewirkt.

---

151) Ciesielski, S. 10, sagt für "Image": "Imaginationssymbol", was aber nicht die Beziehung zur sprachlichen Formung einschließt. — Dies "Image" ist nicht mit dem der "Imagisten" zu verwechseln. Über diese vgl. Vordtriede, Der Imagismus; er ist eine ästhetische Bewegung, die die Schönheit im "divine average" (Walt Whitman) sucht und dabei "jede Bezogenheit auf das Unendliche ablehnt" (S. 21). — "Das 'Image' ist (für die Imagisten) eine schöpferische Synthese im Ästhetischen; denn es soll schön sein. . . Dieser ästhetische Bestand ist aber nicht Ziel, sondern Weg zum Realismus" (S. 16). — "Es sind also rein literarische, ästhetische Bemühungen um einen dichterischen Stil und eine neue Betrachtungsweise . . ." (S. 13).

152) Denn "beim literarischen Symbol wird 'in einem Gegebenen das Wesentliche, das Prinzip . . mit Hilfe der Imagination erkannt und nun das Gegebene so geformt, das dieses Lebensprinzip heraustritt'" (Kahlert, z. Ciesielski, S. 66).

Wo. nennt das Wesen des "emblem": "symbol". Dies "symbol" nähert sich dem Begriff Kants. Sein Vorkommen deutet immer auf eine philosophische Überlegung des Dichters hin.

Hegel[153] sieht im Symbol in erster Linie die Beschränkung dessen, was vom Geistigen abgetrennt ist: "Das Symbol hat einerseits zu seiner Grundlage die unmittelbare Vereinigung der allgemeinen und dadurch geistigen Bedeutung und der ebenso angemessenen als unangemessenen sinnlichen Gestalt, deren Inkongruenz jedoch noch nicht ins Bewußtsein gekommen ist."

Als Vorstufe des Symbolischen bezeichnet Hegel die Religion Zoroasters, für den das Licht als Licht das Gute ist, für den also keine Trennung in Dasein und Bedeutung besteht.

In der romantischen Dichtung Wo.s wird diese Einheit, die der dualistischen Spaltung vorhergeht, wiederangestrebt. Sie offenbart hier höchste Künstlerschaft. In diesem Sinne ist Symbol nicht letzter Ausdruck für die letzte Synthese.

"Cliffs, fountains, rivers, seasons, times —
Let all remind the soul of heaven;
Our slack devotion needs them all."
(Mem. of a Tour on the Cont., 1820, XXIV, 13 ff.)

Diese Verse des alternden Wo. zeigen, wie das Schwinden der Imagination einen Bruch im ganzheitlichen Erleben verursacht, so daß er die Dingwelt jetzt vom Verstand aus in Einklang mit dem wahren Sein zu bringen versucht.

Gelegentlich läßt Wo. — selbst nicht allzu überzeugt — durchblicken, daß das Symbol ein Produkt der Fancy sei; so bei der vermenschlichten Vorstellung des Winters als "traveller old":

"Or, if a juster fancy should allow
An undisputed symbol of command,
The chosen sceptre is a withered bough,
Infirmly grasped within a palsied hand.
These emblems suit the helpless and forlorn,
But mighty Winter the device shall scorn."
(Indep. and Lib., XXXIV, 7 ff.)

Charakteristisch aber für das Wirken der Fancy ist die Willkür.[154] Im "symbol" schafft sie durch eine willkürliche Auswahl ein "token" für einen Begriff oder eine Anschauung. Sie ist eine Verselbständigung des Gestaltungstriebes von der Erfahrung weg und bleibt daher in einer bestimmten Oberschicht des Bewußtseins, wo sie verbindend oder verknüpfend wirkt, ohne eine Verschmelzung auf Grund des Wahrheitscharakters herbeiführen zu können. (Abgesehen, wenn es sich um den Glauben und die religiöse Sphäre han-

153) Hegel, S. 116.
154) Poems of the Fancy, I, 1 f.:
"Fancy who leads the pastimes of the glad,
Full of is pleased a wayward dart to throw."

delt, wo der Wahrheitscharakter als solcher die Grundlage allen Denkens bildet.)

Während so das "symbol" ein Produkt der Fancy, ein Akt der künstlerischen Willkür, ist, bekommt andererseits das "Image" als Erzeugnis der Imagination seinen Wahrheitscharakter durch die Erfahrung, auf der es aufbaut:

"The imagination is formed by patient observation; the fancy by a voluntary activity in shifting the scenery of the mind." (Prose Works, Grosart, II, S. 135).

Das Wertvollere ist deshalb auch die Imagination; denn im "Image" fällt die Diskrepanz Bedeutung — Gestalt fort; der Akt des Symbol-setzens ist im Image ein ständig sich vollziehender. Dadurch kennzeichnet es sich als typisch romantische Darstellungsform; es ist ganzheitlich, dynamisch.

Was folgt nun daraus für die Stellung des Schönen zum Symbol, bzw. zum "Image"?

Im Symbol müßte das Schöne in seiner sinnlichen Gestalt in Inkongruenz zur geistigen Bedeutung des Versinnbildlichten stehen. Diese formal wie begrifflich beschränkte Schönheit ist aber nicht das Schöne für Wo. Im "Image" ist die absolute Wesenseinheit des Schönen und der individuellen Idee vollzogen. Daraus ergibt sich, daß das Schöne n o t w e n d i g mit dem "Image" verknüpft ist; ja, daß es sich um ein und dasselbe Phänomen unter verschiedenem Aspekt handelt:

"all that is most beauteous — imaged there."
(Laodamia, 103).

Der Unterschied von Imagination und Fancy stellt sich folgendermaßen dar:

Psych. Struktur:	Kohärenz Mind + Body + Soul	Abspaltung Mind / Body / Soul
Poet. Schaffensvorgang:	Imagination	Fancy
Erscheinungsart des Bildes:	Image (Einbild)	emblem symbol
Erscheinungsform des Schönen:	beautiful sublime	pretty

3. "Two Consciousnesses".

Wir sahen, wie Wo. die Welt in der Anschauung erlebt, wie "sight" und "insight" in einem Akt des Erlebens verschmelzen, zum künstlerischen Schaffen führen.[155]

"— Thus long I mused,
Nor e'er lost sight of what I mused upon." (Prel. I, 80 f.)

Die psychologische Grundlage der dichterischen Imagination[156] ist von Hensel eingehend dargestellt worden. H. legt dar, wie Wo.s psychische Struktur durch Integriertheit, Umweltkohärenz und eidetisches Schauen die Art seiner Imagination bestimmt. Die Dichtung Wo.s — das müssen wir betonen — ist nicht allein Erinnerungsdichtung[157], nicht allein "recollection in tranquillity"; der "Fernbildcharakter" trifft für das Schaffen Wo.s nur bedingt zu. Trotzdem ist der weitaus größere Teil Erinnerungsdichtung.

Sie ist gekennzeichnet durch die Trennung des Gegenstandes der Anschauung und des Gegenstandes der Erinnerung. Zwischen beiden Stadien liegt ein bestimmter Zeitablauf. Dieser scheint das Bewußtsein des Dichters gleichsam in eine Doppelexistenz aufzulösen:

"The vacany between me and those days
Which yet have such self-presence in my mind,
That, musing on them, often do I seem
Two consciousnesses, conscious of myself
And of some other Being." (Prel. II, 29 ff.)

Die Zeit ist hier selber ein Faktor im schöpferischen Vorgang. Sie vollzieht im Unterbewußtsein die Verschmelzungen, Verdichtungen, Ausscheidungen, die im Augenblick des Erlebens des Bildes von der Imagination nicht vollzogen sind; sie vollzieht somit zusammen mit der Imagination die "Einbildung".

Für den Vorgang der "Einbildung" ergeben sich daher folgende Stufen:

1. Gegeben ist die Mannigfaltigkeit der Natur.[158] Die Imagination ist schon hier tätig, wählt schon hier aus (vgl. "The cock is crowing"), und zwar müssen wir annehmen, nach einem aus frühester Erfahrung gewonnenen, bereitliegenden Bilde.[159] Die Gedichte

155) van Dyke: "The peculiar and precious quality of his best work is that it is done with his eye on the object and his imagination beyond it." z. Patton, S. 234.

156) Ebenda: "To the modern psychologist imagination is the eye of the mind."

157) Vgl. "Written in March": "The cock is crowing . .", das in der Natur niedergeschrieben wurde.

158) Von der Sir Walter Scott nach Wo.s Aussage ein "inventory of her charms" machte. (Grosart III, 487)

159) Goethe, Einltg. zu den Propyläen, Weimarer Ausgabe, I, 47, 17: "Indem der Künstler irgendeinen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen, daß der Künstler ihn in diesem Augenblick erschaffen."

"Yarrow Unvisited" (Mem. of a Tour in Scotland, 1803, XIII, 51 f.: "We have a vision of our own"); und "Yarrow Visited" (Mem. of a Tour in Scotland, 1814, IV, 4: "An image that hath perished!") zeigen, wie die Wirklichkeit hinter der Schönheit des selbst erzeugten Bildes zurückbleiben kann.[160]

Trotzdem bleibt die Imagination Wo.s eine reproduktive, da sie sich nicht — wie bei Blake etwa, der eine ausgesprochen produktive Imagination besitzt, — von der Wirklichkeit trennt. Das innere Bild übertrifft das äußere an Qualität, nicht an Quantität.

Auf dieser ersten Stufe entsteht so das zu reproduzierende Bild ("Einbild") = Consciousness I.

2. Nach dem Ablauf einer bestimmten Zeitspanne erscheint unter bestimmten Voraussetzungen ("recollection in tranquillity", "sensations . . felt in the blood, and felt along the heart"; "emotions kindred to the first" = Garrod, z. Hensel, S. 132) das reproduzierte Bild = Consciousness II.

3. Durch den Akt der sprachlichen Umformung löst sich der Dichter gänzlich von seinem Gegenstand. (Schon auf Stufe 2 wird dieses gefühlt.) Der Dichter tritt dem geformten "Image" gegenüber.

Dieses "Image" ist in seiner für die englische Romantik typischen Form von Coleridge folgendermaßen bestimmt: "Like a green field reflected in a calm and perfectly transparent lake, the image is distinguished from the reality only by its greater softness and lustre. (Biographia Literaria, S. 230).

Wir betonten das Ganzheitserlebnis des Schönen; es ist von v. Oppell[161] als der Zustand dargestellt, in dem wir "respond to Nature with our entire mind, and this gives us a strange feeling of pleasure." Statt des "pleasure" erzeugt dieser Zustand bei Wo. ein weiteres und tieferes Gefühl, die "joy": "he (Wo.) found in Nature the element we need, and sometimes crave above all others — not pleasure, not even happiness, but joy — something deep and vital, something that can satisfy and fortify the soul."[162]

---

160) Vgl. ferner Binding, R.: "Die Lebewesen der Natur sind in ihrer Gestalt bedingt, sind von äußeren Umständen, von individuellen Eigentümlichkeiten beeinflußt, sind in fernem Erbgut mitgeformt. Die Gestalten des Künstlers sind unbedingt. Er sucht ja die unbedingte Form, und da er die Bedingungen der individuellen Erscheinung vernachlässigen darf außer im Porträt - bewahrt sein Auge in seinem Innern, losgelöst von Zufall und Unwesentlichkeiten, die unbedingte Gestalt, das Inbild." (Hinweis auf die menschliche Gestalt. Das Innere Reich. Oktober 1936.

161) v. Oppell, Reality of Beauty, S. 290.

162) Patton, S. 92. Vgl. ferner E. A. Coleridge, z. Harper, II, S. 116, Anm.: "He (S. T. Coleridge) called it joy, meaning thereby not mirth or high spirits, or even happiness, but a consciousness of entire and therefore well being, when the emotional and intellectuel faculties are in equipoise."

"Image" ist die sprachlich verkürzte Form des "Einbildes"; es kann von einer Landschaft, einem Menschen oder einem Vorgang gegeben werden.

Es fragt sich nun

1. Wieweit ist die Sprache zur Formung des "Image" vorbestimmt?
2. Wie kommt das erlebte Schöne im sprachlichen Ausdruck zur Entfaltung?
3. Wie verhält sich das in der Sprache gestaltete Schöne zur Schönheit der sprachlichen Gestalt?

4. Das Image als Wortkunstwerk.

a) Wieweit ist die Sprache zur Formung des Image geeignet?

Die folgende Untersuchung geht von der Erkenntnis des Schönen, die bislang "induktiv" gewonnen war, aus. Deshalb ist das Folgende, da es "deduktiv" wieder zum Ausgangspunkt, nämlich der sprachlichen Form, zurückkehrt — allerdings unter dem ganz speziellen Gesichtspunkt des "Image" —, eher ein Beweis der inneren Notwendigkeit des So-seins des "Image", als eine neue Problemstellung.

Wir trennen zunächst mit Schürr[163] die Wortkunst unter Berücksichtigung der ihr eigenen Möglichkeiten von den übrigen Künsten ab: "Man kann die Lessingsche Scheidung zwischen Künsten des Nebeneinanders im Raum und solchen des Nacheinanders in der Zeit ersetzen durch eine solche zwischen Künsten des Seins, das ist der Ruhe und Begrenzung, und solchen des Werdens oder der Bewegung. Die erste Gruppe umfaßt dann die dreidimensionale Baukunst und Plastik, die zweite die zeitlich dimensionale Wortkunst und Musik. Zwischen beiden Gruppen steht die zweidimensionale Malerei als "prinzipielle Kunst des Scheins", wie Wölfflin sie einmal nennt, die, wenn sie ihrem eigensten Wesen getreu bleibt, auf Grenzen (Konturen) verzichtet wie die Künste des Werdens." —

Kennzeichen der Wortkunst sind demnach:

1. Werden und Bewegung,
2. Zeitliche Dimension.

"Im simultanen Verwirklichen von Raum und Zeit begleitet das Wort das Kontinuierliche des Lebens."[164]

---

163) Schürr, S. 3.

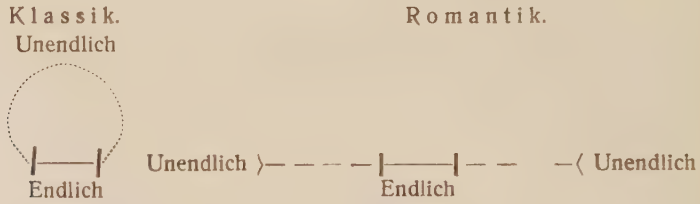
164) Pongs, S. 29. Ferner ebenda: "(So ist die Sprache) das urbildende Element des kontinuierlich, lebendigen Bewußtseins, des Werden in uns."

Nun hat zwar jede Stilepoche der Wortkunst die Sprache ihren besonderen Zwecken gefügig gemacht und sie nach der einen oder anderen Richtung hin ausgeweitet, aber der Grundcharakter, das Dynamische, Zeitlich-Kontinuierliche kommt, ebenso wie die Musik als Tonkunst, den Bestrebungen der Romantik besonders entgegen.[165]

An diesem Punkte muß ein besonderes Merkmal des Engländertums, das sich auch in der Sprache auswirkt, gegenüber den anderen Völkern berücksichtigt werden: Der Engländer neigt — im Gegensatz zum Franzosen z. B. — mehr zum Platonismus oder Neuplatonismus in der Ästhetik, weil er neben oder über der Erscheinungswelt die Welt des Wesenhaften sieht.[166] Die Klassik findet deshalb besonders in Frankreich im Klassizismus eine "Auferstehung", da die französische Ästhetik sich im aristotelischen Sinne mehr um die Form als solche müht.[167]

Der klassischen Kunst des Seins gegenüber wendet sich so gerade die romantische (und romaneske Kunst) der Kunst des Werdens zu, der Sprache.

Figürlich läßt sich der Unterschied von Klassik und Romantik so darstellen:



Klassik: die Unendlichkeit ist in sich geschlossen und kommt so im Endlichen zur Ruhe.

Romantik: Aus dem Unendlichen taucht ein Stück Endlichkeit auf.

Burke[168] stellt als romanesker Vorläufer der Romantik der klassizistischen Auffassung von der Sprache die eigene radikal gegenüber; er sieht in der Sprache die vollendetste Form der künstlerischen Ausdrucksmittel, weil sie auf die Klarheit ("clear idea") zugunsten von Leidenschaftlichkeit ("passions", "emotions") verzichtet.

---

165) Gerade die Romantik erkennt ja die Bedeutung des Wortes, vgl. W. v. Humboldt,

166) Vgl. Walzel, Die Sprache als Wortkunstwerk, S. 49.

167) Historisch gesehen stellt sich diese Tatsache so dar, daß seit Shakespeare englische Philosophen (Hobbes, Bacon, Shaftesbury) das schaffende Vermögen des Künstlers, nicht das fertige Kunstwerk, in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen stellen, vgl. Walzel, S. 50.

168) Burke, Part II, Section IV.

Wo. mildert diese romanesk-extremhafte Haltung dahin, daß er lebendigen Ausgleich zwischen beiden Polen schafft: er dämpft die Klarheit und mildert die Gemütsbewegung. Grundlegend aber bleibt die Betonung der Zeitlichkeit, des Lebendigen, Werdenden. So wie im Weltbilde des Romantikers das Endliche für eine Zeitstrecke aus dem Unendlichen auftaucht, so taucht in der Sprache Wo.s das geformte "Image" aus der Unendlichkeit des ungeformten Erlebnishaften auf, nicht als fest begrenztes Gebilde, sondern als Stück eines Unendlichen. (Stärker ist dieser fragmentarische Charakter noch im Romanesken ausgeprägt!). Deshalb ist außer der (später aufgegebenen) Balladenform die einzig wirklich begrenzte Form des Wortkunstwerkes die Ode bei Wo., und sie steht am Abschluß einer entscheidenden Zeit. Alle anderen Formen sind mehr oder weniger — wie das romantische Sonett — als "undevided breath" (Deutschbein) entstanden.

Wenn Burke[169] von der poetischen Sprache sagt: "poetry with all its obscurity has a more . . . powerful dominion over the passions than the other art", so gilt das in erster Linie für die Musik. Sprache und Musik haben die zeitliche Dimension gemeinsam; Sprache wirkt aber auf Verstand und Gefühl, sie vermittelt Sinn und Eindruck, während der Musik der Sinn von außen gegeben werden muß. Mit andern Worten, Sprache kann das "Was" und das "Wie" ausdrücken, Musik hingegen nur das "Wie".

Wo.s Imagination bestimmt nun den Charakter der sprachlichen Form. Er sieht im Ding nicht das Nur-Individuelle, das was trennt, sondern das einigende Überindividuelle.[170]

Die Sprache Wo.s zielt in gleicher Weise auf Eindruck und Sinn ab, vielleicht in erster Linie auf den letzteren.[171] Sie ist deshalb nicht "impressionistisch", denn "Wo.', bezeichnet sich selbst als "philosophical poet." Weil er die Empfindungen reflektierend auf ihren Wahrheitsgehalt prüft, so spiegeln sie nicht immer das Ursprüngliche des Erlebnisses."[172]

Da es sich in der Sprache nicht um den Eindruck, sondern um ein sinnvoll durchformtes Gefüge handelt, findet sich vorwiegend

---

169) Burke, Part II, Sektion IV.

170) Vgl. Sperry, S. 225: "In his best poetry Wo. rises to a truth and beauty which are beyond the varieties of individualism. The supra-individual quality is what we mean by impersonality, something that transcends the diversities of human nature. All of Wo.s subjects are, in his most austere work, treated in this impersonal way."

171) Campbell u. Mueschke, S. 33: Das Erlebnis des Schönen ist "the essence of all significant human experience. It is a kind of archetype of all the situations in which man and the objects which surround him act and react upon each other."

172) Munk, S. 22.

schlichtes Versmaß und überkommenes, verständliches Wortmaterial; denn Wo. achtet die Worteinheiten als organische Gebilde.[173]

Durch die reinigende Kraft der Imagination erscheint das "Image" bereits geläutert. Wenn sich daher wenig Darstellungen des Häßlichen finden, so liegt das daran, daß der Kampf, die Auseinandersetzung mit dem Schlechten, bereits siegreich abgeschlossen ist, oder aber der Kampf selbst, nicht jedoch das Schlechte als solches, dargestellt ist. Wo. hört die "still sad music of humanity" (Tintern Abbey, 91). Steht der Kampf stark im Mittelpunkt des Interesses, so tritt die "beauty" hinter der "truth", zurück. Dies ist besonders im 4. Buch der "Excursion" der Fall.[174]

b) Der Ausdruck des erlebten Schönen in der sprachlichen Gestaltung.

Vorbemerkung: Zeit — Zeitlichkeit.

Raum und Zeit sind nach Kant reine Anschauungsformen a priori. Sie bedingen einander. Zeitlichkeit dagegen ist der Zustand, in dem die Zeit in ihrer besonderen Eigenschaft als Nacheinander deutlich fühlbar wird.

Die Sprache als Wortkunstwerk nun ist durch Zeitlichkeit, d. h. durch die Sukzession der einzelnen Worte in der Zeit, gekennzeichnet. Das "Image" nun verläuft einerseits ebenfalls kontinuierlich und sukzessiv in der Zeit ab, d. h. es ist in seiner Sukzession "notwendig" an die Objektivität gebunden (Vorgang); andererseits aber ist es in seiner Sukzession "beliebig" (Zustand). Das "Image" im ersteren Falle stellt also Vorgänge dar, im zweiten Zustände. Im Falle 1 braucht die zeitliche Sukzession des Vorganges nur in die Sukzession der Sprache übertragen zu werden; im Falle 2 muß aber die räumliche Sukzession des Zustandes, die das Bewußtsein nach eigenem Gesetz herstellt, das räumliche Nebeneinander also, in das sprachliche Nacheinander umgebildet werden.

Da nun die Sprache immer ein Verkürzen darstellt, wird der objektive Sachverhalt (Vorgang oder Zustand) im "Image" in verkürzter Form wiedergegeben. Den Formen des Vorganges oder Zustandes entsprechend unterscheiden wir zwei Arten von "Images" bei Wo.:

1) Bild eines Vorganges in der Natur, zeitlich verkürzt,
2) Bild eines Zustandes (Mensch oder Natur), Räumliches, in zeitlicher Sukzession verkürzt.

Bei 1) ist das Bewußtsein vom Objekt abhängig,
bei 2) ist es frei und gehorcht eigenen Gesetzen.

---

173) Pongs, S.100: "Sonst achtet Goethe .. die Worteinheiten als organ. Gebilde.
174) Vgl. hierüber Patton, Chapter VI: "The still sad music of humanity."

Wo daher in einen dargestellten Vorgang das Bewußtsein sich einschaltet, da ist der Zustand eingeschaltet, der Vorgang unterbrochen, da spiegelt das zeitliche Nacheinander der Sprache Vorgang und Zustand, zeitliche und räumliche Sukzession.

Die zeitliche Verdichtung des Erlebnisinhaltes wird erzeugt durch Verdichtung der sprachlichen Form. Es entsteht dadurch eine lebendige Energie, die sich als Bewegtheit, Gebärde, "action" oder — wie Wo. es nennt — "agency" äußert[175]:

"To every Form of being is assigned,
. . . . . .
An active Principle: — howe'er removed
From sense and observation, it subsists
In all things, in all natures;" (Exc. IX, 1 ff.

"And hence this Tale, while I was yet a Boy
Careless of books, yet having felt the power
Of Nature, by the gentle agency
Of natural objects." (Michael, 27 ff.)

Was Wo. hier als "agency" empfindet, das teilt sich uns durch das dichterische Wort mit. Es entsteht so das "Image" in "action", "action" also ist eine Form des "Image".

Es ist nun bezeichnend, daß das Schöne zwar in "action" zum Ausdruck gebracht wird, daß die Ausdrücke für Schönheit aber außerhalb der "action" stehen, denn die "action" vermittelt ja den objektiv erschauten und erlebten Vorgang oder Zustand; wo sich aber die Erregung zu einem spontanen Ausruf des Entzückens oder der Freude hinreißen läßt (oder wie diese Erregung — wie in den späten Gedichten — durch Rhetorik künstlich erzeugt wird), da stellt sich das Bewußtsein außerhalb des zeitlichen Werdens.

Diese ganz natürliche Trennung tritt in den Gedichten bald mehr, bald weniger offen zu Tage. Deutlich und in beispielhafter Form tritt sie uns in "Tintern Abbey" entgegen, das auch hier wiederum der Höhepunkt von Wo.s Schaffen ist.

1. Objektiv — zeitlicher Verlauf. Die Sprache folgt kontinuierlich dem wandernden Blick:

"These plots of cottage-ground, these orchard tufts,
Which at this season, with their unripe fruits,
Are clad in one green hue, and lose themselves
'Mid groves and copses Once again I see
Those hedge-rows, hardly hedge-rows, little lines
Of sportive wood run wild; these pastoral farms"
(Tintern Abbey' 11 ff.)

(Die Stellen, an denen das Bewußtsein sich einschaltet, sind von uns gesperrt.)

---

175) Sprachlich oft durch — ing — Formen dargestellt!

2. Subjektiv — zeitlicher Verlauf. Die Sprache folgt kontinuierlich der Reflexion des Bewußtseins:

"These beauteous forms
Through a long absence have not been to me" . .

In anderen Fällen leitet die Reflexion mit einem Ausdruck der Schönheit die Schilderung des Schönen, d. h. des Wesens des Schönen, ein:

"It is a beauteous evening, calm and free,
The holy time is quiet as a Nun
Breathless with adoration; the broad sun
Is sinking down in its tranquillity;
The gentleness of heaven broods o'er the Sea:"
(Misc. Sonn., Part I, XXX, 1 ff.)

In den (zeitlich frühen) Gedichten Wo.s, in denen der Natur, dem Objekt, gegenüber das Bewußtsein rezeptiv-passiv ist, erscheinen deshalb wenig oder gar keine Ausdrücke für das Schöne.[176] Ist dagegen das Bewußtsein aktiv, so tritt die "action" der Natur zurück, die Bezeichnungen des Schönen mehren sich. So am Anfang und Ende des Gedichtes "She was a Phantom of Delight". Der Gegenstand ist subjektiv-reflektiert geschildert, daher die Ausdrücke: "phantom", "delight", "gleamed", "my sight", "lovely", "Apparition" usw. in der 1. Strophe. Mit der 2. Strophe tritt das Objekt in seiner Wesenheit hervor: "A Spirit, yet a Woman too." "yet" vermittelt den Übergang; es folgt die objektive Schilderung "her household motions light and free." In der 3. Strophe verschmelzen Objekt und Subjekt:

"A perfect woman" (objektiv)
"And yet a Spirit still, and bright" (subjektiv).

Hier gibt Wo. wohl das beste Beispiel seiner "Image"-Kunst. Das ganze Wesen der Frau ist in das zeitlich kurze Nacheinander der 3 Strophen gedrängt. Die Dreiteilung entspricht dem stufenweisen Eindringen des Dichters in das Wesen des Objekts.

Str. 1: Der Dichter trägt dem Objekt sein subjektiv präformiertes Bild entgegen,

Str. 2: Der Dichter nimmt das objektive Bild wahr.

Str. 3: Der Dichter bildet das subjektive und das objektive Bild "in eins".

Charakteristisch zeigt eine Gegenüberstellung von zwei Gedichten, die das gleiche Thema behandeln, den Ersatz des reinen, objektiv gegebenen Eindrucks durch den im Bewußtsein gespiegelten, subjektiven Eindruck. Es handelt sich um die Gedichte "A Night-Piece", entstanden 1798, und um das Sonett "The Shepherd

176) Z. B. 'The cock is crowing', oder 'To the Cuckoo'!

looking eastward", das sicher später als das "Night-Piece" entstanden ist:

A Night-Piece
(V. 8 ff.)

"At length a pleasant
instantaneous gleam
Startles the pensive
traveller while he treads
His lonesome path, with unobserving eye
Bent earthwards; he looks
up — the clouds are split
Asunder, — and above his head
he sees
The clear Moon, and the
glory of the heavens.
There in a black-blue vault
she sails along,
Followed by multitudes of
stars, that, small
And sharp, and bright, along
the dark abyss
Drive as she drives: how fast
they wheel away,
Yet vanish not! . . ." usw.

Misc. Sonnets
Part II, XX.

"The Shepherd, looking
eastward, softly said,
'Bright is thy veil, O
Moon, as thou art bright'
Forthwith that little
cloud, in ether spread
And penetrated all with
tender light,
She cast away, and showed
her fulgent head
Uncovered; dazzling the
Beholders sight
As if to vindicate her
beauty's right,
Her beauty thoughtlessly
disparaged . . . . . ." usw.

Die Ausdrücke für Schönheit fehlen im ersten Gedicht; sie sind ersetzt durch Adjektive, die genauer die Eigenschaften des Schönen bezeichnen ("clear", "sharp and bright"). Im zweiten Gedicht erhalten wir statt eines unmittelbaren Eindruckes eine Wertung durch den Dichter ("her beauty's right", "her beauty").

c) Verhältnis des dargestellten Schönen zur Schönheit des sprachlichen Ausdrucks.

So gibt die Sprache dort "am schönsten" das erlebte Schöne wieder, wo sie die Ausdrücke "schön" ("beauty", "beautiful", "fair" usw.) nicht anwendet, d. h. dort, wo sie den Eindruck in seiner objektiven Gültigkeit darstellt. Wo sie ihn beurteilt, tritt der Sachverhalt zurück, dort kann nur die Unmittelbarkeit der Ergriffenheit schön wirken. Nicht das Wort, welches das Schöne begrifflich bezeichnet, trägt den Glanz des Schönen (z. B. "beauteous evening"), sondern das, welches das Wesen des Schönen in sich trägt ("calm and free").

Die sprachliche Form als solche ästhetisch auszuwerten, ist hier nicht die Aufgabe. Uns ging es um das Schöne als Erlebnis und um seine Formung durch den Dichter.

5. Malerische Bewegtheit — Schönheit.

Das "Image" des Mondes wie das "Image" des "Phantom of Delight" ist durch die durch Imagination und sprachliche Formung

entstandene Zusammenballung der zeitlichen Dauer energiegeladen. Hinzu kommt, daß Wo. sich der Notwendigkeit eines bestimmten Zeitablaufes im schöpferischen Prozeß bewußt ist, und daß es andrerseits die Zeit ist, die ihn in jedem Augenblick mehr von der Kindheit, dem verlorenen Paradies ("that golden time": To the Cuckoo, 28), trennt.

Der Dichter begreift, wie die Macht der Zeit, viel stärker als alle andern Mächte, ihm alles nimmt und alles gibt. Er kennt sein Schicksal "fleeting Time".[177] Diese Spannung führt zu der Schlüsselstellung, die die Zeitlichkeit im Werk Wo.s einnimmt. Sie ist nicht immer klar betont, aber sie ist der Urgrund seines Schaffens. So verstehen wir auch, daß Wo. sich immer mehr in seine feste Burg, den "individual Mind that keeps her own inviolate retirement" (Exc. Pref., 19 f.) zurückzieht.

Für die dynamisch bewegte Landschaftszeichnung Wo.s hat Schulz die Wölfflinsche Kategorie des "Malerischen" angewendet. Dieses trifft nun den Sachverhalt nur zum Teil, da ungünstigerweise ein nebensächlicher Ausgangspunkt gewählt ist.

Gehen wir von Wölfflin aus, so müssen wir bedenken, daß seine Kategorien keine Begriffe a priori sind, sondern a posteriori aus der Erfahrung — nämlich aus Erfahrung, die er aus Renaissance und Barock gewonnen hat — abgeleitete Richtlinien. Damit ist gesagt, daß der eigentümlich romantischen Bewegtheit, und zwar der zeitlichen Bewegtheit, keine Rechnung getragen ist. Der bewegte Barock ist räumlich nach Ausweitung drängend.[178] Auf die Romantik angewendet würde "malerisch" die Kunst des Scheins im Gegensatz zur Kunst des Seins bedeuten. Die Romantik ist aber der Schoß des Impressionismus wie des Realismus. Die Zeichnung spielt gerade in der Romantik, auch in der englischen, eine überragende Rolle. An sich entspricht natürlich die Zeichnung nicht dem, was Wölfflin unter dem "Zeichnerisch-Linearen" versteht.

Wir müssen feststellen: Wo. als Romantiker gibt wohl malerische Landschaftsbilder, aber er ist weit von "impressionistischer" Eindruckskunst entfernt. Er will nicht den "Schein", die rein subjektive Erfahrung, sondern auch das Sein darstellen. Zwar umgrenzt er nicht scharf[179], aber für ihn ist der "Schein" nicht im obigen

---

177) Vgl. Misc. Sonn., I, IX, 13: "fleeting time", ebenda II, XVI, 14: "fleeting years"; ferner Prel. IV, 348, Prel. V, 17.

178) Nicht Turner und Constable sind typisch romantisch, sondern Burne-Jones, Homan Hunt, Madox Brown, die sich alle durch klare Linienführung auszeichnen. Vgl. in Deutschland Ludwig Richter, Schwind, dann die Illustratoren, bes. in England, die alle auf romantische Vorbilder zurückgehen.

179) Die Ausdrücke "Vision", "Apparition", "Appearance" zeigen, daß er tatsächlich flächenhaft und lichtbetont sieht, vielleicht aus natürlicher Veranlagung.

Sinne subjektive Erfahrung, die ihren Realitätscharakter nur durch und in dem persönlichen Erlebnis gewinnt, sondern für ihn ist "Schein" ein Leuchten, ein Glanz, zwar auch bedingt durch das persönlich-subjektive Erleben, aber den Dingen als solchen anhaftend, über sie ausgegossen; Sein und Schein sind verschmolzen. Zur Farbe ("colour") tritt deshalb die Form ("shape"), ein klarer Ausdruck dafür, daß das Ich nicht willenlos im All zerfließt, sondern sich in der Erscheinungswelt, hinter und über der es allerdings eine höhere Welt sieht, zu behaupten gewillt ist. Daher die vielen Formen "shape", "shaped", "star-shaped" usw.[180]

Es ist ungenau, von Wo. im Vergleich mit andern Dichtern als malerisch zu sprechen. Das Lineare ist als Ausdruck des Seins bei ihm nicht zu spüren, aber die Linie ist da, wenn auch mit ganz anderer Bedeutung. Sie erhält ebenso wie die Fläche in der Romantik eine lebendige Sinngebung. Und zwar gerade die Linie. "Eigentliche Ausdrucksform des romantischen Künstlers ist die Zeichnung. Sie behauptet sich neben der Malerei als grundlegendes Element und wird zur Seele des Bildes. Farbflächen, die symbolisch-koloristischen Wert besitzen, sind von der Linie umgrenzt. Die lineare Arabeske ist Träger hoher seelischer Gefühlswerte. In ihr ruht der Zauber reiner Menschlichkeit und edler Gesinnung, mehr Tugend als Kraft, mehr Streben als Vollbringen."[181]

Und Wo.:

> "Who doth not love to follow with his eye
> The windings of a public way? the sight,
> Familiar object as it is, hath wrought,
> On my imagination since the morn
> Of childhood, when a disappearing line,
> One daily present to my eyes, that crossed
> The naked summit of a far-off hill
> Beyond the limits that my feet had trod
> Was like an invitation into space
> Boundless, or guide into eternity." (Prel. XIII, 142 ff.)

Aber was soll dieses eine Beispiel? Sind die Gegenbeweise nicht bei weitem zahlreicher? Es sollte zeigen, daß der Ansatz "malerisch" ungünstig war. Nicht die Fläche ist ausschlaggebend, nicht die Linie, sondern die Bewegung. Es ist nicht streng zu entscheiden, ob Linien oder Flächen häufiger sind, das letztere ist sicher der Fall. Sicher ist aber, daß dort, wo das Malerische sich so über das Lineare legt, daß es die Starre in Bewegung auflockert, das erstrebte Ziel nicht die Welt des Scheins ist, sondern daß dann eine höhere Realität, die Unendlichkeit, ihren Glanz und Schein über die Dinge breitet. Und dieser Schein, diese "living Presence" ist "Beauty, old as Creation". (Prel. I, 563)).

---

180) Vgl. Prel. VIII, 298: ". . . a motion or a shape".
181) Schilling, Deutsche Romantikerzeichnungen, S. IV.

Schluß:

Wordsworths "Ästhetik".

Wir trennten die Kategorie "das Schöne" von dem Begriffe "Schönheit" in Anlehnung an den Gegensatz v. Oppell — Croce. Der ganzheitlichen Auffassung Wo.s entsprach die Ansicht v. Oppells.

v. Oppell wie Croce sprechen von Ästhetik ("aesthetics"). Jener versteht darunter die Wissenschaft vom "want of beauty" des Menschen; dieser die Wissenschaft von der Form als Ausdruck des Eindrucks.

Beide wollen etwas Grundverschiedenes, bedienen sich aber beide desselben Ausdrucks "Ästhetik". Croce will — als Hegelschüler — den Künstler aus der Gemeinschaft herausheben, weil der Künstler im Gegensatz zu den übrigen Menschen die Form findet. v. Oppell will die im Menschen liegende Vorbedingung für jedes Schönheitserlebnis auffinden; er will das Wesen des Schönen unter dem Gesichtspunkt der Totalität, der Ganzheit des Menschen erfassen:

"Speaking for all those to whom beauty is yet a very real thing, I am not satisfied with Croce's mathematical scale which would reduce our aesthetic experience to something so meagre as the few single words — so strangely inadequate often even to ourselves — which, apart from our pleasure, constitute for most of us the only 'expression' of the beauty we nevertheless claim to 'see'." [182]

Wo. ist als Dichter nur unter dem Gesichtswinkel der "Integrität" zu werten. Wir konnten feststellen, daß für ihn das Wesen des Schönen immer gleichbleibt; daß es für ihn in ungespaltenem Erleben und Begreifen die Wahrheit und das Werden der Welt offenbart. "Beauty" verbürgt "Truth"; Wesenskern des Schönen ist Wahrheit.[183] Seine Künstlerschaft ist daher eine Art Sehertum. Er ist kein Ästhet, weil ihn das Schöne als solches nicht befriedigt.[184]

---

182) v. Oppell, Standard of Beauty, S. 499.

183) Dagegen Shakespeare, Son. 54, 1f.:

"O, how much more doth beauty beauteous seem
By that sweet ornament which truth doth give!"

184) Patton, S. 258: ". . . Wo.s sense of beauty and his sense of mission were one and the same thing. He was an artist in verse because he was an artist in truth."

Sein Werk stellt keine poetische, in sich geschlossene Welt dar; die lebendige Wirklichkeit ist sein Stoff. Diese Betonung des Lebendigen, des Werdens, bringt ihn uns heute wieder besonders nahe. "Perhaps more and more men will turn to this significant period of human development, when the world of thought took on new vitality in passing from the static conceptions of earlier centuries to the dynamic of the nineteenth; from the conception of a world finished and done to the conception of a world still in the making; from the conception of rigid immutable laws mechanically active, to the conception of a continuous process of creation."[185]

So ist letzten Endes das Schöne das Werkzeug des Göttlichen, durch das der Dichter erst zum Verkünder der Wahrheit wird. Das drückt John Stuart Mill[186] aus: "What made Wo.s poems a medicine for my state of mind, was that they expressed, not mere outward beauty, but states of feeling, and of thought coloured by feeling, under the excitement of beauty." Knapper und deutlicher läßt sich das Wesen der Dichtkunst Wo.s nicht ausdrücken. Die Worte Mills kennzeichnen

1. die Synthese von objektiver Wirklichkeit ("mere outward beauty") und subjektiver Wirklichkeit ("states of feeling");

2. die Hauptelemente des Romantischen, wie es die Dichtung Wo.s zeigt:

1. "they expressed"	=	Mind (Truth) (language, word, sense)
2. "thought coloured by feeling"	=	Soul (Love, Will, Imagination) (thought, vision, image)[187]
3. "under the excitement of beauty"	=	Body (Beauty) (spirit, sensation, action)

Die Kraft zur Neuschöpfung verleiht dem Dichter der "Spirit":

> "The Spirit of Nature was upon me there,
> The soul of Beauty and enduring Life
> Vouchsafed her inspiration . . ." (Prel. VII, 766 ff.)

Die neugeschaffene Welt, die Welt des Dichters, und mit ihr die Schönheit, wie sie der Dichter erlebt, liegt

> ". . in the Word that shall not pass away."
> (Power of Sound, 224).

---

185) Sherwood, S. 159 f.
186) Z. Harper, II, S. 354.
187) Die Seele des "Indiv. Mind" ist die Tätigkeit von Love, Will und Imagination; die Seele des "Universal Mind" äußert sich durch "Holiness" (vgl. S. 48) oder durch den "Spirit", der gleichzeitig über allen Formen der Erscheinung des Göttlichen der letzte Urgrund allen Seins ist.

Lebenslauf.

Am 1. August 1912 bin ich in Hameln/Weser als Sohn des Mittelschullehrers Johann Viebrock geboren. Ich bin Deutscher Reichsangehöriger, ev.-luth. Konfession.

Von Ostern 1919 bis Ostern 1922 besuchte ich die städtische Mittelschule zu Hameln. Ostern 1922 wurde ich in die Sexta des Reform-Realgymnasiums zu Hameln aufgenommen; dort bestand ich Ostern 1930 die Reifeprüfung.

Im S. S. 1930 begann ich an der Philipps-Universität zu Marburg/Lahn das Studium der Neuphilologie mit Englisch und Französisch als Hauptfächer, ab S. S. 1931 Latein als Nebenfach.

Im S. S. 1932 und W. S. 1932/33 studierte ich in München, von Ostern 1933 bis November 1936 war ich wieder in Marburg immatrikuliert.

Im Frühjahr 1935 war ich in Paris, im Sommer 1936 hielt ich mich längere Zeit in England, hauptsächlich in London, auf.

Seit dem Herbst 1934 arbeitete ich an der vorliegenden Arbeit.

Meine Lehrer waren die Herren Professoren:
in München: Förster, Rheinfelder und Voßler;
in Marburg: Deutschbein, W. Schmidt, Jensen, Auerbach, Krauß, Schulze, Schürr, Lommatzsch, Dahlmann, Jaensch, Rohde; die Lektoren: Diffené, A.-M. Schmidt, Claveria und Jundt.

Diese Arbeit entstand im Englischen Seminar der Universität Marburg.
Für die Anregung und weitgehende Förderung bin ich meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Max Deutschbein, zu großem Dank verpflichtet. Daneben gilt mein Dank für bereitwillige Hilfe der Lektorin für englische Sprache und Literatur, Fräulein Diffené.